Annales de l'Institut français de Zagreb



ANNALES
DE
L'INSTITUT FRANÇAIS DE ZAGREB

ANNALES

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS DE ZAGREB

DEUXIÈME SÉRIE

N° 18-19

1966-1967

MAITRE DE SON CORPS
Slavko Kolar

I

La lettre

Avec le Mont des Pavunčec la poste n'a pas beaucoup à faire. S'il en était de même des autres villages et des villes, cette belle et intéressante institution tomberait bientôt en déconfiture, au grand chagrin des caisses de l'État et des bons amateurs de timbres.

Aussi, quand dans cet étrange pays arrive une lettre, on la regarde comme une rareté ; on sait aussitôt de qui, pour qui et d'où elle vient : d'Amérique, d'un avocat ou de l'armée. Car ce sont les trois mondes avec qui correspondent les Pavunčec.

Il en fut ainsi cette fois-là, quand le garde-champêtre Mata Domitrović, ayant fini son service auprès du chef du village Petar Pavunčec, s'achemina, une lettre à la main vers la cour de Jakob Pavunčec: comme porté par le vent, le bruit se répandit dans le village :

— Iva Bagušarov écrit de la caserne !

A la différence des autres Pavunčec qui, d'après un trait spécial de la maison, de la famille et peut-être de quelque distinction particulière, portent les surnoms de Raveséche, Frisons ou Pince-nez, les habitants de la maison numéro 16 et de quelques autres numéros s'appellent Bagušar. C'est-à-dire : « Je m'appelle Bagušar et ça s'écrit Pavunčec ! »

Quand le garde fut dans la cour, voici que descendit du fenil par une échelle branlante, justement Roža, la bru de Jakob, et la femme légitime de ce même Iva sûrement l'auteur de la lettre.

— Voilà, ton mari t'écrit de la caserne, lui dit Mata. Faisant tomber des brindilles de foin, elle éprouva une sorte de crainte et regarda le garde avec stupeur. A vrai dire, sa figure allongée et jaune, aux yeux ni blancs ni bleus, mais comme délavés, semblait continuellement étonnée. Aussi le garde répéta brusquement :

— Oui, oui, ton mari t'écrit, qu'est-ce que ça a d'étonnant? Tiens, voilà la lettre.

Roža ne la prend pas ; sans un mot, elle se précipite dans la maison, en criant toute agitée :

— Père, oh père... Vous avez entendu, il est arrivé une lettre d'Iva... le garde l'a apportée !

Une toux sortit de cette gauche et grise maison de bois, la toux d'un gosier caverneux : on entendit un grommellement irrité, et enfin parut sur la porte un homme maigre, long, velu et courroucé, Jakob Pavunčec en personne. A contre-cœur et paresseusement il franchit le seuil, échangea un salut renfrogné avec le garde et prit la lettre. Il la retourna deux ou trois fois, la regarda de loin, puis la rendit.

— Tu dois la lire, dit-il avec un ennui infini, j'ai mal à l'estomac... et alors... je ne vois pas bien.

La lettre revint encore entre les mains de Mata. Cette méchante enveloppe était déjà toute froissée, salie, déchirée. Ce n'était pas étonnant, après tout le chemin qu'elle avait fait, de Kosovska Mitrovica au Mont Pavunčec ! De plus, pendant quinze jours elle avait traîné sur toutes les tables de la mairie de Bikovski Vrh (qui est aussi une sorte de bureau de poste), jusqu'à ce qu'un matin l'œil vigilant et attentif du garde Mata la trouva dans les ordures. Étant un homme instruit, il découvrit sans difficulté à qui elle revenait, et à la fin des fins la lettre arriva à son adresse.

En un instant toute la famille fut rassemblée, et même quelques-uns des voisins. De quelque part dans les champs arriva aussi la patronne Bara, la mère d'Iva, elle arriva soufflant et haletant péniblement. Ses flancs sont puissants, son dos large, sa poitrine abondante, mais elle a peine à respirer. Elle fut jadis une beauté, et maintenant encore elle se vante volontiers qu'en ce temps-là il n'y avait ni gendarme ni rat de cave qui ne la suivît de l'œil.

Du reste cœur tendre, quand elle sut de quoi il s'agissait, ses grands yeux bleus toujours vifs répandirent des larmes de joie et de chagrin.

— C'est mon Iva qui écrit ?... Ah mon cher enfant, pourvu qu'il soit bien portant, soupira-t-elle ; puis elle s'adressa au garde Mata :

— Allons, mon cher Mata, lis tout bien exactement.

Cependant Mata avait déjà ouvert l'enveloppe et regardait la lettre d'un air important, comme s'il allait publier quelque avis solennel du dimanche sous le tilleul. Cela plaît aux Pavunčec, car il lit couramment comme le prêtre à l'autel. Il y aurait peut-être quelqu'un parmi les Pavunčec qui saurait lire, mais il est difficile de le comprendre : il déchiffre lentement les lettres, plus lentement encore il les joint les unes aux autres, comme un maçon maladroit ses briques.

— Loués soient Jésus et Marie ! commença à lire Mata, et même sans le vouloir les auditeurs répondirent :

— Amen !

— « Mes chers parents, continua le garde, c'est votre fils qui vous écrit. Il vous salue tous et vous souhaite toutes les bénédictions du bon Dieu et de son cœur. »

— Et à toi, mon fiston, que Dieu soit en aide, interrompit la grosse Bara, portée au loin par la pensée, et qui d'émotion essuyait ses larmes avec la paume de sa main et avec sa manche. Pourvu que tu sois bien portant et que tu reviennes heureusement à la maison.

— Silence, la vieille, qu'est-ce que tu bavardes ! s'emporta le maigre et poilu Jakob.

— « Chers parents, reprit le garde, je vous fais savoir que mon service militaire sera bientôt fini et qu'on nous renverra chez nous. Et je vous fais savoir que j'ai besoin d'un costume civil pour que je puisse revenir à la maison, parce que les mites ont mangé le mien. Et je vous prie de m'envoyer ce costume et quelques sous pour mes dépenses, car le voyage est long. Et puis je n'ai plus rien à vous écrire ni à vous faire savoir. Seulement recevez tous mes salutations et le père et la mère et frère Joža et sœur Ljuba et sœur Bara, et la promise Kata et l'oncle Pierre et tous les siens et la tante Mara Ladubanka et le vieux père. Et saluez aussi Štef Cviker et Mika Suhorepac. Il n'y a pas autre chose, seulement adieu, et envoyez-moi mon costume civil. Et répondez vite.

« Écrivez-moi, aussi, si vous avez vendu les bœufs et si Pisava a fait son veau. »

Les Pavunčec écoutèrent la lettre des deux oreilles. Les larmes se séchèrent dans les beaux yeux de maman Bara : elle était soucieuse, et plus encore son Jakob. Il faut en trouver de l'argent, mon fils ! C'est facile à écrire.

Les autres se mirent à parler du service militaire, comment c'était autrefois, et comme c'est aujourd'hui, et de Kosovska Mitrovica et de Štip où il y a des Albanais et les fièvres, ces mauvaises fièvres qui commencent à secouer aussi les gens dans les collines de Bikovo.

Seule Roža, la femme d'Iva, s'était écartée des autres et s'appuyait au montant de la porte. Elle regardait vaguement de ses yeux étonnés et délavés. Ses cils ne bougeaient pas, seulement sur son cou long et mince faisaient saillie des veines bleues. Comme si elle étouffait.

Tout à coup, dans un réveil surprenant, Roža bondit vers le garde, le saisit brusquement par la manche.

— Écoutez, Mata, vous avez tout lu exactement ?

— Et pourquoi cette question ?

— Allons, regardez si mon Iva ne me salue pas et ne demande rien sur moi ?

Dans sa voix tremblaient des larmes. Mata le sentit. Aussitôt il chercha la lettre, la parcourut de nouveau, haussa les épaules, surpris lui aussi.

— Par Dieu, c'est vrai, il n'y a pas un mot pour toi.

Roža s'accrocha encore au montant, s'y colla comme une chenille. Puis elle se mit à gémir, à crier, sauvagement, désespérément.

— Mon Dieu, tu vois tout !... mon Dieu, tu vois tout, tu entends tout !... Mon Ivan parle de tout le monde, de son père, de sa mère, de son frère, de sa sœur, de toute la famille. Il n'a oublié ni le bœuf ni la vache. Rien qu'à sa femme il n'envoie pas un mot, ni bon ni méchant. Mon Dieu, tu sais bien comme je peine, comme je travaille et je m'occupe de tout... Je me conduis honnêtement et je tiens l'ordre, et mon mari légitime n'a pas un mot pour moi !... C'est juste ? C'est honnête ? Oh, ma mère, pourquoi m'as-tu mise au monde ?...

Tous furent consternés, ceux de la famille et les voisins, car jamais encore personne n'avait entendu Roža crier. Ils savaient son malheur, mais jusqu'alors elle avait tout supporté en silence, et si elle s'était plainte à quelqu'un ç'avait été en chuchotant.

Tous étaient mal à leur aise. Ils commencèrent à se disperser. La belle-mère, la mère d'Iva, se fâcha, parce que Roža ne voulait pas se taire.

— Qu'est-ce que tu as à te lamenter, personne ne t'est mort ?

— Mon bonheur est mort !... sanglota Roža, puis elle reprit sa plainte.

Jakob aussi gronda, maudit l'esprit des femmes et invita le garde à entrer pour boire un verre de vin.

II

La vache et la génisse

La responsable de tout cela était une vache. Non pas un animal extraordinaire, une bête de race, mais une pauvre vache ordinaire qui ne se distinguait que parce qu'elle avait environ vingt ans et qu'il ne lui restait qu'une patte de derrière et une corne. L'autre patte et l'autre corne avaient disparu dans les divers événements de sa vie assez agitée.

Ce n'était donc pas une beauté, mais elle donnait beaucoup de lait, et dans le ménage de Jakob Pavunčec-Bagušar elle valait beaucoup. Surtout parce qu'elle était la seule vache à lait dans l'étable à côté des deux jeunes bœufs et d'une génisse sèche et affreusement poilue. Jakob la prisait beaucoup et malgré tous ses défauts extérieurs il était vraiment fier de sa Rousse.

Sa femme Sara pouvait bien en vérité l'insulter vilainement au pâturage ou pendant la traite, car la Rousse était d'un naturel agité, mais pourtant elle l'aimait sincèrement.

Cependant le défaut principal et réellement fatal de la Rousse était sa passion enragée pour le trèfle. (Qu'elle engageât la bataille tout en n'ayant plus qu'une seule corne, le bon Dieu le lui pardonnait facilement !). Mais le trèfle est une plante dangereuse pour les bêtes à corne.

Or cette bagatelle, Iva, le fils de Jakob, l'avait oubliée, alors que, garnement de dix-sept ans, il avait le devoir de veiller sur la Rousse, quand elle paissait dans les chaumes derrière la maison. C'était par un chaud après-midi d'été. Le champ était entouré d'une forte haie vive — rien que du charme, de l'aubépine et du coudrier dont l'ombre attira Iva, pour s'y abriter contre l'astre ardent du ciel. Et pendant que la Rousse, sérieuse et réfléchie choisissait, et grignotait le peu d'herbe bonne ou mauvaise, qui se trouvait dans les chaumes secs, Iva se coucha au frais et s'étendit comme un jeune dieu. En ce temps-là, il n'était pas tourmenté de pensées pénibles ni de soucis. Et ainsi jetant parfois un coup d'œil sur la Rousse, lui lançant quelque mot sévère (par exemple : « Rousse, où vas-tu ? »... « Sale animal, que le diable t'emporte ! »...), il glissa dans un doux sommeil comme dans une eau tiède. Ses yeux se fermèrent, sa bouche s'ouvrit, et son nez se mit à jouer un léger air comme un grillon.

Rien ne gênait Iva, ni les mouches qui bourdonnaient effrontément autour de son nez et se promenaient à leur aise sur ses joues saines et assez sales, ni les taons qui, vrombissant, volaient lourdement de fleur en fleur. Le garçon dormait dans cette fraîcheur comme un chat au soleil.

La Rousse paissait, passant lentement sur les sillons, jusqu'au moment où elle arriva à la haie. Là elle s'arrêta pour brouter les feuilles, et bientôt son œil se fixa sur le trèfle de l'autre côté de la haie, dans le champ d'un voisin de Jakob, vague cousin de Bagušar.

Le trèfle n'était pas luxuriant (car sur les Bikovske Gorice il n'y guère que l'ortie qui pousse en abondance), mais il était très agréable, très attrayant, peut-être irrésistible. Aussi la Rousse ne réfléchit-elle pas que ce trèfle n'était pas pour elle, qu'elle allait s'atti-

rer des ennuis et peut-être même des coups, provoquer l'estimation du dommage et d'autres complications ; elle ne pensa même pas que le trèfle, pour l'estomac des vaches, est une très dangereuse nourriture. Elle suivit simplement son désir, et légère, agile, comme elle était, elle traversa sans trop de peine les branchages, et alla droit au trèfle. Elle se reput, elle goinfra comme jamais.

Quand elle fut rassassiée, alors satisfaite et lente elle se dirigea vers la maison. Mais à peine fut-elle entrée dans la cour et eut-elle beuglé deux ou trois fois pour se faire ouvrir les portes de l'étable, son ventre commença à se gonfler comme un ballon. La Rousse se mit à faire des efforts, à gémir. Elle écarquillait des yeux surpris et tristes. Elle s'agitait. Elle se sentait crever.

De derrière l'étable, où au frais il taillait une ridelle, sortit le vieux Markan, le père de Jakob, maître de maison en retraite. Le vieillard, voûté, soufflant, traînait de lourdes savates éculées ; il clignait furieusement ses yeux enfoncés qui, sous les sourcils épais et broussailleux, disparaissaient dans le crâne...

— Ah, c'est toi, monstre !... où est ton berger ? — ainsi il salua la vache.

Mais, bien que sa vue fût faible, il remarqua aussitôt ce qui arrivait. Le vieillard se troubla, se sentit malheureux, s'élança et se mit à crier, à appeler de sa voix cassée, les gens de la maison et les voisins...

— Ohé Jakob !... Oh Bara !... La Rousse est enflée... dépêchez-vous, elle va mourir !

Comme si la maison flambait, la famille se groupa. On se mit à frictionner la vache, à lui ouvrir la bouche, à l'oindre de pétrole et d'huile, à la faire marcher dans la cour, mais sans profit visible.

— Mais c'est sûr, elle va crever ! gémissait désespérée la patronne, et elle se remettait encore plus vigoureusement à frotter la vache de ses fortes mains.

— Mon Dieu, aie pitié de nous, pauvres gens ! Que deviendrons-nous sans vache ?

Bara éclata en pleurs, sa fille Jaga se mit aussi à pleurer, les yeux de tous les autres se mouillèrent. C'était un immense malheur, une perte que de pauvres diables ne réparent jamais.

Quand ils virent que la vache ne pouvait être sauvée, quelqu'un courut chercher un couteau pour l'égorger. Il y eut de longs gémissements et des lamentations comme dans un cimetière.

La vache fut égorgée et aussitôt le silence se fit. On n'entendait que le gargouillis du sang ; la patronne le recueillait dans une grande écuelle, tandis que le long de ses joues coulaient les larmes comme une grosse pluie.

Tout à coup quelqu'un remarqua :

— Mais où est Iva ?... Pourquoi il ne l'a pas gardée... ?

— Lui, lui... Mais pour sûr il s'est endormi, ce vaurien ! Que le tonnerre l'emporte !

Jakob son père, les mains encore sanglantes, les yeux troubles et enfoncés de colère et de désespoir, regarda autour de lui. Entre ses dents jaunes et ébréchées il mâchonna un gros juron et ajouta :

— Vous pouvez lui dire qu'il ne me tombe pas sous les yeux, ou je l'égorge, comme cette vache....

Iva, le malheureux, venait de s'approcher en tapinois, et caché derrière une meule de foin il tendait le cou pour voir ce qui se passait. En se réveillant et en constatant que la Rousse n'était plus là, il avait pressenti un malheur, surtout en entendant de loin des lamentations et des cris.

Il était mal à son aise, non seulement parce qu'il avait peur des coups et de la honte, mais parce qu'il se rendait compte de la détresse dans laquelle il avait lancé toute la maisonnée. Mais il fallait pourtant mettre à l'abri sa tête et ses épaules. Aussi sans beaucoup de réflexions, il fila vers l'autre colline, chez un oncle maternel, Dugijan.

Vers le soir arriva chez Jakob le juif Muki de Bikovski Vrh, aubergiste et au besoin boucher, et, tire de ça tire de là, il acheta pour peu d'argent la Rousse, viande et peau.

Il emporta le tout sur un cheval blanc galeux, et sur la maison de Jakob Pavunčec-Bagušar s'abattirent le souci et la peine comme un nuage noir sur la campagne.

Mais s'affliger ne donne pas grand profit. Il faut vivre puisque le bon Dieu l'a ordonné ainsi, et il faut trimer. Jakob labourait, piochait, portait du bois de la forêt, et pensait et réfléchissait à la manière de se procurer une autre vache. Emprunterait-il de l'argent pour l'acheter, vendrait-il la génisse qui ne deviendrait jamais une bonne laitière, semblait-il, ou un troisième moyen? Mais quoi? personne ne le trouvait.

On vendit la génisse mais on n'acheta pas une autre vache. On avait touché peu d'argent et on avait eu d'autres besoins : les impôts, les taxes, puis la farine, des souliers, des savates... Enfin plus d'argent et plus de génisse...

A force de réflexions et de calculs, il trouva tout à coup la solution, la plus simple, la meilleur marché et assurément la seule possible. Il était surprenant que personne n'y eût pensé plus tôt.

Revenant un jour d'un marché, en passant par le village de Batinjan, Jakob Bagušar rencontra un bon camarade d'Amérique, Jura Batinjan. Ils avaient travaillé ensemble trois ans, quelque part au Milwaukee, puis Jakob était rentré au pays, tandis que Jura était resté encore un couple d'années. Grâce à cela, il avait gagné un peu

plus et déjà avant il était assez gros propriétaire : assez de terre, et de bonne terre.

Jakob s'arrêta chez lui pour boire un verre de vin, ils rappelèrent les anciens jours, ils discutèrent de leurs soucis actuels et trinquèrent quelque peu. Jakob vit et apprit, bien qu'il parût ensommeillé, las et morose (telle était bien l'expression de son visage) il vit que Jura était un homme aisé : une belle étable neuve, en chêne et couverte de tuiles... Dans l'étable cinq ou six vaches et entre autres une génisse tachetée, déjà pleine, belle comme une jeune femme. Elle avait attiré l'œil de Jakob.

Jakob vit encore qu'il y avait là deux filles et un garçon. Une des filles déjà assez âgée : vingt-quatre ans. Et celle-là ne se marierait pas.

La femme de Jura en discourut longuement, bien que personne ne lui en eût parlé. Mais visiblement cela lui tenait à cœur. C'était un tourment pour elle qu'eux, une si bonne maison, dussent nourrir une vieille fille. De plus il y a aussi la plus jeune, qui a quinze ans, qui se marierait aussi, mais voilà, l'aînée lui barrait la route. Elle n'est pas, disait la mère, elle-même très robuste, ce n'est pas une beauté, mais c'est une brave fille et travailleuse. Et silencieuse, on ne sait pas qu'elle existe. Eux-mêmes, les parents sont bien un peu coupables, si elle ne s'est pas mariée. Il y a eu des prétendants, des intermédiaires. Mais eux ont voulu choisir, aucun ne leur a convenu. Ainsi les années ont passé, inaperçues, comme une brume.

Jakob écoute, et, dirait-on cela l'intéresse peu. Cependant il tend l'oreille, bien ouverte même sans cela, il regarde de son œil endormi, et quand la fille passe dans la pièce, il la jauge et la mesure. C'est une grande fille osseuse, un peu bancroche, la poitrine comme une planche et le visage allongé comme les litanies de tous les saints. On dirait qu'elle va pleurer... Elle parle bas et d'un ton traînant, comme si elle avait mal au ventre. (Ah ! sa Bara, ça c'était une fille dans le temps !... Car, quoique maintenant toujours renfrogné et endormi, Jakob avait été autrefois un gaillard. Seulement aujourd'hui il souffre de l'estomac et les soucis le rongent...). Cependant tout cela ne serait pas un obstacle, car à quoi sert la beauté, mais il lui a semblé que la fille boite un peu. Son pied gauche est un peu tordu, et on a toujours l'impression qu'il va accrocher le soulier du pied droit. C'est déjà un défaut plus sérieux.

Tout de même, si Jura donnait cette génisse, pleine comme elle est, on passerait sur tout. Les autres le comprendraient, l'encourageraient même, car une vache pareille il n'y en a pas encore eu au Mont Pavunčec. Mais Jakob était prudent et il tut prudemment ce qu'il pensait. En passant seulement, il toucha quelques mots de son Iva qui est bon et raisonnable, quoique jeune. Là-dessus il prit congé de

l'ami Jura et de sa bavarde femme, et prit vivement un raccourci pour ne pas êtres surpris par la nuit.

Il était un peu échauffé par le vin, un peu par son idée, et devant ses yeux apparaissait une image claire : la génisse tachetée, pleine, marchait lente et grave dans sa cour... dans son étable !

Arrivé chez lui, il se déchaussa, quitta ses houseaux boueux et trempés de sueur que sa femme étendit à sécher sous le poêle, saisit une écuelle de pommes de terre, et quand ils furent seuls il lui dit tout. En gros, elle approuva. Il y a un inconvénient : une promise de sept ans plus vieille que le garçon, et encore avec un pied tordu, oui, mais depuis trois mois déjà ils sont sans vache. Elle sait bien, Iva en souffrira, mais est-ce que ce n'est pas sa faute ? Il a perdu une vache, qu'il en procure une autre. Comme ça, c'est juste. Du reste qu'est-ce que c'est la beauté et la jeunesse ? Pourvu que la fille soit honnête et obéissante...

Le lendemain il y eut déjà conseil avec la tante Jela Futačka du mon Futač, femme de bon sens et connue comme diplomate. Quelques jours plus tard, après beaucoup de discrets et importants conciliabules avec Jakob et sa femme Bara, Jela se prépara à aller au village de Batinjan. Elle y avait une commère à qui elle ferait une visite, et elle s'arrangerait pour rencontrer Jura Batinjan. Ils avaient convenu ainsi : elle n'aurait qu'à demander la fille, à s'informer des garanties et surtout de la dot. De la génisse, pour le moment pas un mot.

La tante partit à l'aube et revint tard dans la soirée, sans être passée par son village, mais droit chez les Pavunčec. Le rapport était favorable.

Jura Batinjan donnait sa fille avec plaisir, bien entendu. Peut-être plus encore que lui sa femme était toute disposée. Il donnerait trois mille florins (« il en donnera quatre, parbleu ! » grommela Jakob, il donnerait un lit, une belle armoire à glace, à la dernière mode, et une vache, bien entendu. Seulement il n'a pas dit laquelle, et tante Futačka n'a même pas demandé. Ce n'est pas son affaire.

Maintenant il fallait aller en visite. Il n'y avait pas à cette époque de marché ou de fête patronale commode, et il ne restait pas autre chose à faire que d'aller droit chez la jeune fille.

Bara s'ajusta de son mieux. Elle emprunta à une commère une jaquette noire neuve, à la main elle prend les souliers qu'elle ne met que pour les grandes fêtes et un mouchoir blanc. (Si son âge le lui avait permis, elle aurait mis aussi un tablier de couleur, mais elle était vêtue simplement et sérieusement, comme il sied à une mère qui a un fils à marier.)

On habilla Iva aussi bien qu'on put. Puis la mère et le fils se

mirent en route vers Batinjan. En avant, la mère, le fils derrière. S'ils étaient allés à quelque autre affaire, l'ordre aurait été inverse, mais ainsi à chaque instant Bara se retournait pour voir si son compagnon ne s'était pas esquivé. Chemin faisant elle lui donnait des conseils et lui expliquait la situation. Toujours le même refrain. Se marier, disait-elle, il le faut de toute façon. Quoiqu'il ait à peine passé dix-sept ans, il n'est pas trop tôt. Alors, il ne faut pas penser trop à la jeunesse et à la beauté, car cela, comme le dit monsieur le curé, passe vite et ne porte pas grand profit. Elle aussi a été jolie dans le temps, et qu'est-ce qu'elle en a eu, et combien de temps ça a duré? Et si c'est une bonne et brave fille dont il s'agit, même un peu plus âgée, et par dessus le marché une belle vache et quatre mille, comme le père calcule, il n'y a pas à chiquer ou à tortiller, mais il faut écouter les vieux qui sont plus sages. Surtout quand on sait bien en soi-même qu'on a causé la perte d'une bonne vache. (Et cela il l'a déjà assez entendu !)

Iva cependant baisse tristement son nez crochu, allonge sa figure étroite et longue (c'est tout son père !) et ne souffle mot. Ce n'est qu'en arrivant au village, quand ils s'informèrent de la maison de Jura Batinjan, qu'Iva s'arrêta net comme un bouvillon devant une porte inconnue.

— Ah, maman, je n'y vais pas ! Allez-y seule, moi j'ai peur.

— Tu es idiot, Iva !

— Je n'y vais pas et je n'y vais pas.

Mais Bara, une forte mégère, le saisit ferme par le bras, le tira vivement, et lui résistant vainement sur une jambe puis sur l'autre, entra dans la cour. Là il s'accrocha encore à un poirier, s'y colla, et plus un mouvement. De derrière le poirier il verrait la fille. Par bonheur la femme de Jura sortit de la maison, et, cordiale et bavarde comme elle était, elle les fit entrer tous deux.

Lâ, l'entretien se déroula tout à fait cordial. Bara et la femme de Jura, en futures « amies » s'entendirent joliment. Quant à Iva, il était assis raide sur sa chaise, comme sur un clou. Quand il se décida à jeter un coup d'œil sur la fille qu'on lui destinait, il fut inondé d'une sueur froide. Sa mère, Bara, aussi avait été assez consternée, mais elle avait du bon sens et du jugement.

Pendant que les mères étaient plongées dans les discours et les récits, Iva sortit en tapinois. On se souvint enfin de lui, mais plus de trace. On regarda derrière le poirier, puis derrière chaque arbre, derrière la grange, et l'étable, mais le garçon avait disparu — il s'était enfui héroïquement.

Du reste cela ne lui servit à rien. On demanda la fille, on donna des gages. Jura Batinjan consentit à donner et donna enfin cette magni-

fique génisse tachetée et pleine, bien qu'à grand peine et sur les instances pressantes de sa femme. Mais il en éprouva une haine sanglante pour sa fille, la pauvre Roža, et pour son ancien camarade d'Amérique, Jakob, actuellement son « ami ».

Au prix de bon argent et d'une oie grasse, le docteur certifia que le garçon était apte au mariage. Le curé de Bikovski Vrh proclama les bans, les publia trois fois et à la Sainte Catherine maria les promis.

On célébra la noce d'abord chez la mariée. Le lendemain avant midi on alla à l'église pour la cérémonie, puis chez le mari. Tout suivant la tradition : avec drapeau, musique et cris.

Les Pavunčec, autant qu'ils étaient, accoururent pour voir les noces. De ci et de là on lança quelque plaisanterie aux dépens de l'épousée, mais pas trop dures, car tous avaient déjà vu la génisse et lui avaient rendu tous les honneurs. Ils savaient du reste qu'elle avait plus d'importance que la fille. La mère d'Iva sortit aussi, bien qu'elle fût très affairée. Au bas de la colline, par un sentier tortueux et glissant et aussi à travers les labours, le cortège montait braillant et hurlant. La mère regarda son fils petit et insignifiant vaciller misérablement à côté de sa pataude femme. Il lui arrivait à peine à l'épaule. Elle le tient par la main, et de son pied tordu elle semble ramer en montant la côte.

Bara eut un soupir. Son cœur de mère eut des pleurs.

— Mon Iva, mon enfant chéri, qu'as-tu fait au bon Dieu ?

Pendant ce temps dans la petite tête toute en bosses, sous le chapeau neuf décoré de fleurs de papier multicolores (la dernière mode) et de romarin vert, dans cette tête dure était née, et continuellement, obstinément revenait une dure pensée :

— Bon ! bon !... nous verrons bien qui est le maître de mon corps.

Et en effet, quand après le dîner, le bal et toute la fête, les nouveau époux durent aller dormir, Iva disparut. On fouilla tous les coins, on regarda dans le grenier, dans le fenil. On le découvrit par hasard dans la grange d'un de ses oncles. Il s'entêta à ne pas sortir. Il était, disait-il, maître de son corps !

— Est-ce que tu as perdu la tête ? lui disaient les gens furieux. Tu as peur de cette fille ?

— Que celui qui veut, dorme avec elle, moi non. Je suis maître de mon corps !

Sous le haut commandement de l'oncle Toma on saisit cet extraordinaire nouveau marié et on le traîna vers sa femme. On eut fort à faire car le garçon se défendait des mains et des pieds, mordait et hurlait. Il y eut aussi des rires, car on n'avait jamais vu une chose si extravagante.

On l'installa enfin à côté de son odieuse épouse, qui, mourant de

honte, enfonçant sa tête dans l'épais oreiller neuf, s'était serrée tout contre le mur. On avait enfin eu raison d'Iva, mais il s'enveloppa dans une couverture, et farouche se ramassa sur lui même comme un serpent en présence d'un hérisson. Ainsi raidi, répétant toujours entre ses dents serrées sa pensée directrice, qu'il est maître de son corps, il s'endormit. L'épousée eut grand peine à dormir, abasourdie, contractée et glacée.

Telle fut cette nuit, telles furent la deuxième, la troisième et toutes les autres. Il en fut de même pendant quatre ans, jusqu'au départ d'Iva pour le service militaire.

Roža resta ni femme ni fille. Elle qui était jaune, jaunit encore plus. Déjà silencieuse, elle devint presque tout à fait muette. Sa voix devint grêle, tremblante et à peine perceptible, comme si elle rendait l'âme. Mais on ne lui fit de reproches d'aucun côté. Elle était travailleuse et soigneuse. Matinale, soumise à tous, pendant des années elle porta sa peine dans son cœur, toujours priant Dieu d'intervenir.

Quant à Iva, du premier jour jusqu'à son départ pour l'armée, il fut toujours le même. Il estimait ses qualités et sa bonté mais ne le montrait pas. Il ne la grondait pas, ne la battait pas, mais son regard n'était ni tendre ni hostile ; il ne lui parle pas sans grand besoin, ni bien ni mal. Et dans ces conditions ils dorment ensemble (rien qu'en hiver), vont ensemble au travail et en reviennent, à l'église, au marché — l'un à côté de l'autre, ou l'un derrière l'autre, sans un mot, sans un regard, sans un contact.

Comme les deux roues d'une charrete, qui portent la même charge, suivent la même direction, roulent au même rythme, toujours à la même distance, liées seulement par un essieu boueux ou par une flèche tordue.

Notre-Dame de Bistrica et saint-Antoine de Padoue, ou encore quelque habile vieille pourraient peut-être y faire quelque chose. L'espoir n'était pas mort dans le cœur de Roža, femme et fille.

Il fallait attendre qu'Iva revînt de la caserne.

LA POPULATION DE LA SERBIE SOUS LE RÈGNE DE MILOŠ OBRENOVIĆ (1815 - 1839)

Le premier recensement eut lieu en Serbie en 1834, date remarquable, douze ans avant la Belgique. Mais il ne faut pas se faire d'illusion sur sa valeur. La direction de la statistique fut créée en 1862 au ministère des Finances sous Vladimir Jakšić qui avait publié, sept ans auparavant, la première statistique de Serbie [1].

Jusque là les données sont incertaines. Les préoccupations statistiques étaient étrangères au gouvernement turc, sauf par le biais de l'impôt. On connaît ainsi avec exactitude le nombre des villages entre lesquels les knèzes répartissaient le porez, et le nombre des maisons base de l'assiette pour les kmètes ; quant au nombre de personnes par kuća, il n'intéressait pas le vizir. Mais les collecteurs du harač connaissaient celui des mâles de 7 à 70 ans. Sur ces bases, statisticiens et historiens sont à peu près d'accord pour fixer à 1 400 le nombre des villages, à 53 000 celui des maisons, et à 450 000 celui des habitants de la Serbie en décembre 1815 [2], soit une densité de 18,4 au km² avec 9 personnes par maison. En 1834 la Serbie agrandie de six districts passa de 24 000 à 37 540 km², le nombre des villages à plus de 2 000 et la population à 668 000 habitants. Au moment où Miloš abandonne le pouvoir, la Serbie devait compter un peu moins de 800 000 habitants [3], quarante-deux fois fois moins que la France de cette époque sur une superficie quinze

[1] L'article de M. Castellan est extrait d'un livre à paraître chez Hachette. Son titre est *La vie quotidienne en Serbie au seuil de l'Indépendance.*

[1] La première statistique de Serbie : *Deržanopis Serbije.* Première livraison, Belgrade 1855, 73 p. — Deuxième livraison, 1857, 78 p. La première livraison comprend : recensement et mouvement de la population de la ville de Belgrade — climat de Belgrade en 1854 — mouvement de population de la Serbie en 1854.

[2] Voir la discussion des chiffres dans D. Millić, *Trgovina Srbije*, p. 45 à 52 et tableaux, p. 307 à 309.

[3] Ami Boué, *La Turquie d'Europe*, Paris 1840, II, p. 7, donne 900 000 habitants, chiffre réellement atteint seulement en 1850 : 921 700 habitants, in D. Millić, *op. cit.*, p. 48-49.

fois plus petite. La densité, devenue 21,3 au km², faisait apparaître par delà l'accroissement territorial le dynamisme de la population.

Sur ce total, les villes représentaient environ 50 000 habitants, un-seizième seulement. Les principales :

Belgrade	17 à 18 000	habitants
Kragujevac	3 000	—
Šabac	3 000	—
Smederevo	4 000	—
Užice	4 000	(?)
Jagodina	3 500	—
Paraćin	2 500	—
Požarevac	3 000	—
Valjevo	1 500	—
Negotin	2 500	—

Les villages étaient petits, en majorité de 10 à 50 maisons, soit 80 à 400 habitants [1]. Une quarantaine d'agglomérations rurales seulement dépassaient 100 fermes, dans les régions riches comme en Mačva, dans la vallée de la Morava occidentale et de la Kolubara. En montagne au contraire les villages n'avaient guère que 100 à 200 habitants. Le district de Valjevo était considéré comme particulièrement peuplé car il pouvait fournir, disait-on, 10 000 combattants [2]. En Serbie de l'Est au contraire les densités étaient moins grandes [3].

Dernier caractère général de cette population : son homogénéité :

« A l'instar des Français les Serbes de la Serbie forment une masse compacte de Slaves de rite grec. Car on n'y compte tout au plus qu'un dixième de la population étrangère, et composée en grande partie de Bulgares, de Grecs, de Zinzares et de Valaques, tous de l'Église Orientale comme les Serbes [4]. » A quoi s'ajoutaient les Turcs des villes.

Mouvements migratoires et essor démographique

Les Serbes habitaient seuls la très grande majorité des villages du Pachalik. Mais en général ils n'y étaient pas depuis longtemps. Le protopope Nevadović en a gardé le souvenir :

[1] Tihomir Dordević : *Naš narodni život*, p. 102.
[2] Ami Boué, *op. cit.*, IV, p. 12.
[3] Vladimir Stojančević, *Knez Miloš i istočna Srbija*, le chap. IV.
[4] Ami Boué, *op. cit.*, IV, p. 167.

« Alors (au début du XVIIIe siècle), cette partie de la Serbie (autour de Valjevo) était pour ainsi dire complètement déserte, je ne sais pourquoi... De l'Herzégovine, comme encore aujourd'hui, on a sans cesse peuplé ces régions. Ma grand-mère m'a raconté ce qu'elle avait ouï dire, que nos ancêtres lorsqu'ils ont quitté leur ancien pays avaient juré de s'arrêter et de s'établir là où on entend les bœufs mugir plusieurs fois à la suite, et lorsqu'ils arrivèrent sur les hauteurs de Brankovina ils entendirent les bœufs qui se répondaient en meuglant un nombre inusité de fois. Alors ils s'arrêtèrent et s'établirent là, persuadés que là où il y avait de tels meuglements la terre devait être bonne et prolifique. D'autres tribus qui avaient fait le vœu de s'arrrêter là où ils trouveraient des abeilles dans les buissons s'installèrent dans la Mačva [1]. »

Donc une population récemment installée [2]. Des recherches faites dans huit districts et portant sur un total de 10 430 familles ont montré qu'en 1818 :

9 304 familles, soit 90%, avaient immigré depuis 1735,
519 familles, étaient plus anciennement établies,
607 familles, étaient d'origine inconnue [3].

Cvijić et son école ont étudié avec le plus grand soin ces déplacements qu'il a appelé « mouvements métanastasiques » [4]. Ils en distinguent trois principaux :

— Le plus puissant est le courant dinarique, venant surtout de l'Herzégovine et du Monténégro. C'est lui qui contribua surtout au peuplement de la Šumadija. Par contre ces montagnards évitèrent la plaine marécageuse de la basse Morava et poussèrent volontiers dans les régions accidentées de la Serbie orientale, entre Morava et Timok.

— Là ils rencontrèrent le deuxième courant, celui de Kossovo, originaire de la Vieille Serbie du Moyen Age. Descendant la vallée de la Morava, les immigrants de ces régions poussèrent jusqu'à Belgrade au nord et au Timok à l'est. Hommes des plaines, ils peuplèrent de préférence les grandes vallées.

— Le troisième courant, celui du Vardar, fut formé des populations de la Macédoine occidentale : remontant la vallée du Vardar

[1] Nenadović, *Memoari*, p. 6.
[2] Voir l'histoire du peuplement d'Orašac, vers 1750 par des immigrants venus d'Herzégovine, in J. M. Halpern, *A Serbian Village*, p. 11-13.
[3] B. Drobnjaković, la population en Serbie au temps du premier soulèvement en Serbie, in *Aspect géographique de la Serbie à l'époque du premier Soulèvement*, Belgrade 1954, p. 36-52.
[4] J. Cvijić, *La péninsule balkanique*, Paris, 1918, p. 110-152.

et passant par Niš, elles se mêlèrent aux Kossoviens pour peupler les vallées de la Morava, mais surtout s'établirent le long du Danube à Gradište, Smederevo, Grocka et Belgrade où, au début du XXe siècle, elles formaient la majorité du faubourg de Palilula.

Pourquoi ces migrations? Au XVe siècle c'était la fuite devant l'invasion turque, puis, jusqu'en 1676 date de son abolition, devant l'« impôt du sang », la levée des janissaires. Tous les quatre ans, les agents du Sultan parcouraient les villages chrétiens pour enlever un enfant sur cinq, entre six et neuf ans, et en faire un janissaire. A l'approche de la date fatidique beaucoup de familles s'enfuyaient dans les montagnes ou remontaient vers le nord, se rapprochant de la frontière autrichienne pour la franchir en cas de besoin.

A partir du XVIe siècle les révoltes chrétiennes se multiplièrent, les forêts se peuplèrent de haïduks. Puis commencèrent les guerres austro-turques : les populations fuyaient les mouvements de troupes ou bien, comme cela se produisit en 1689 pour la Grande Migration, en 1739 après l'évacuation de la Serbie par les Autrichiens, en 1791 encore après la paix de Sistova, des villages entiers, compromis, suivirent les armes chrétiennes. Quitte à repasser ensuite la frontière, tels ces immigrants de Bosnie et du Kossovo qui s'installèrent en Šumadija après 1718, sous l'occupation autrichienne, mais qui furent soumis à des tentatives de conversion forcée de la part des Jésuites et retournèrent chez les Turcs. La fin du XVIIIe siècle vit se multiplier les Krdžali, hordes de pillards dont les plus connues sont celles d'Ali, Pacha de Janina, et de Pasvan Oglu de Vidin : elles dévastèrent des régions entières, faisant fuir devant elles les populations terrorisées. Enfin le soulèvement de Karageorge et l'indépendance de fait dont jouit la Serbie de 1804 à 1813 fit des régions libérées un puissant centre d'appel. En 1809 deux importants mouvements se produisirent : l'un amena dans la Šumadija autour de Kragujevac les gens des régions de Sjenica et de Novi Pazar, l'autre, parti de Niš et de Prokuplje conduisit les immigrants dans les environs de Belgrade. En 1813 beaucoup de familles passèrent la Save et le Danube, puis revinrent quand Miloš fut reconnu par les Turcs Oberknez du Rudnik. A ces causes politiques s'en ajoutaient d'autres, économiques. Herzégoviniens et Monténégrins fuyaient aussi les mauvaises récoltes, les épizooties, les famines, — les Bosniaques, les exactions d'un beg, grand propriétaire musulman dont ils étaient les serfs [1].

C'est donc une population en grande partie récente que nous

[1] Ami Boué, *op. cit.*, III, p. 243, raconte avoir vu des villages entiers abandonnés « pour cause d'injustice commise par l'administration ».

rencontrons dans la Serbie de Miloš. Ces mouvements d'immigration continuèrent sous son règne et il les encouragea par tous les moyens [1]. Ami Boué cite l'arrivée de Bulgares en 1830 et 1836, de Bosniaques en 1836 « et antérieurement », de Monténégrins, chassés par la famine, en 1839 [2]. Les Bulgares y venaient en bandes comme moissonneurs [3] :

En 1837 ce fut l'occasion d'un incident. Le Kniaz avait établi une quarantaine à Aleksinac sur la route de Niš. Il y avait toujours beaucoup de monde et quand Ami Boué y passa on y refoulait quatre-vingt Bulgares qui venaient chercher du travail en Serbie. De plus, alors que les européens pouvaient passer chaque jour, les paysans n'étaient admis que deux fois par semaine. Les Bulgares, mécontents, tentèrent, durant l'été 1837, de pénétrer de force dans la Principauté [4].

En général les immigrants étaient bien accueillis : à ceux qui faisaient une demande d'établissement — za doseliti —, le Kniaz accordait des terres à défricher et trois ans d'exemption d'impôts [5]. Il considérait que les arrivées augmentaient la richesse et la sécurité du pays. Ayant fait endiguer la Drina inférieure, il établit sur les terres ainsi conquises des familles de chrétiens de Bosnie qui avaient fui l'oppression turque, « calculant sagement qu'elles sauraient opposer une vigoureuse résistance aux incursions que leurs compatriotes seraient tentés de faire sur le territoire serbe » [6]. Le prince Jevrem de son côté encouragea la colonisation de la Mačva [7]. Cette politique ne fut pas sans inquiéter les autorités ottomanes et les voisins. Le Pacha de Roumélie se plaignit à son collègue de Belgrade et celui-ci voulut, en 1830, que Miloš interdît l'entrée de la principauté aux Bulgares : le Kniaz lui répondit adroitement que s'il ne les recevait pas, ils seraient perdus pour la Porte, puisqu'ils iraient en Russie [8]. Les princes de Moldavie et de Valachie protestèrent aussi auprès de Constantinople [9], sans plus de succès.

Il est difficile de chiffrer la dynamique de la démographie serbe au temps de Miloš. De 1834 à 1839, sur la même superficie, la popu-

[1] Études de Vladimir Stojančević in *Bulletin de l'Institut Ethnographique de l'Académie serbe.*

[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 8.

[3] Cyprian Robert : *Les Slaves de Turquie*, Paris, 1842, I, p. 34.

[4] Ami Boué, *op. cit.*, III, p. 573.

[5] Cunibert, *Essai historique sur les révolutions et l'Indépendance de la Serbie depuis 1804 jusqu'en 1860.* Leipzig, 1855, II, p. 384.

[6] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 137.

[7] Cunibert, *op. cit.*, I, p. 270.

[8] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 8.

[9] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 281.

lation augmenta de 130 000 habitants, soit de près de 4% par an. Cunibert attribue à l'immigration le tiers de cette augmentation, quelques 40 000 individus [1]. Le mouvement naturel donnerait alors un accroissement anuel de 2,4%, chiffre très élevé puisqu'en France, à la même époque, il n'était que 0,7%. On doit admettre une forte natalité l'emportant sur une mortalité moyenne. De fait les premières études statistiques de Vladimir Jakšić font apparaître pour les dernières années du règne de Miloš un taux de natalité supérieur à 35/1 000, contre 28/1 000 en France — et un taux de mortalité de 23/1 000 [2], légèrement inférieur au chiffre français. La Serbie ne connaissait pas ces « caves de Lille », et autres, où l'on mourait si bien, suivant le vers célèbre !

Certaines villes eurent une croissance très rapide. Ainsi la population chrétienne de Belgrade passa de 2 500 en 1820 à 13 000 en 1839, Šabac vit le nombre de ses maisons tripler, de même Kragujevac. D'autres au contraire, perdant leurs habitants turcs diminuèrent de façon sensible : Valjevo tomba de 2 500 habitants à moins de 1 000, Smederevo de 8 000 à 4 000, Užice de 13 000 à 700 [3]. Aussi constituent-elles souvent une anomalie démographique. En 1846 encore à Belgrade les décès l'emportaient de beaucoup sur les naissances, et les décès d'hommes étaient 2,5 fois plus nombreux que les décès de femmes [4] : double signe d'une population où l'immigration était forte, et était le fait d'hommes seuls venus chercher du travail. Dans l'ensemble du pays d'ailleurs les hommes étaient plus nombreux que les femmes : 102,5 hommes pour 100 femmes [5].

De ces Serbes, Ami Boué, naturaliste habitué à l'observation exacte, nous a laissé une description. Les hommes lui apparurent de bonne taille, mais massifs :

> « Les Serbes offrent le plus de beaux hommes, mais il leur manque l'élégance des Grecs et des Albanais. Leur tête est en général plus grosse et surtout plus large, leur corps et leurs membres plus épais. La promptitude des mouvements et l'agilité est moins grande. Ils sont en un mot plus phlegmatiques que les Grecs [6]. »
>
> Quant aux femmes : « Elles sont peu jolies dans les villages ou du moins leur beauté se flétrit déjà lorsque celles de nos

[1] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 384.

[2] *Statistique de la Serbie*, rédigée par C. Jakšić, deuxième livraison, 1857, p. 50 et 63.

[3] D. Milić, *op. cit.*, p. 308-309.

[4] *Statistique*, 1857, p. 5.

[5] J. Gavrilović, *Rečnik geograficko-statističnji Srbije*, Belgrade, 1848, p. 254.

[6] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 62.

paysannes est épanouie. Mais çà et là dans les villes, et surtout chez les gens aisés, on rencontre nombre de femmes, si ce n'est d'une beauté grecque, du moins très jolies. La coupe élégante du corps des grecques et leur grâce infinie est ce qui manque en général aux Serbes. Elles établissent un passage entre la lourdeur et la structure pelotonnée de leurs congénères les Slovaques et les Bohêmes, et l'élégance des Grecques [1]. »

La population turque

En Serbie les Turcs n'avaient jamais habité que les villes à quelques rares exceptions près. Ainsi autour de Sokol, leur grande forteresse à la frontière bosniaque, on trouvait quelques agglomérations rurales purement turques : quelques 400 maisons et 2 000 individus, administrés d'ailleurs par un fonctionnaire ottoman directement nommé par le Pacha [2]. Ailleurs, spahis, musselims et cadis, marchands de toutes sortes habitaient les villes. Certaines avaient été célèbres dans le monde musulman, telle Užice qui comptait au XVIIe siècle trente-quatre mosquées et dont les écoles coraniques avait, disait-on, jusqu'à 4 000 élèves [3]. Belgrade avec ses quatre-vingts mosquées, et non 210 comme l'a prétendu Evlija Celebija [4], donnait au XVIe siècle l'impression d'une grande ville turque. Mais tout cela était du passé. A la veille de la Première Insurrection, la population ottomane du Pachalik était évaluée à 20 000 individus, plus les troupes [5]. Or la période de Karageorge fut marquée de terribles violences ; Belgrade en fut le théâtre en 1807 :

« Les Serbes voulaient se venger des dahis et continuèrent dans la même voie d'inutile cruauté. Lorsque Suleïman (pacha de Belgrade) vit qu'on ne pouvait l'aider, il demanda à pouvoir se retirer librement. On le lui accorda et on lui donna une escorte. Mais le 7 mars 1807, accompagné de 200 janissaires et de quelques familles turques, il fut assailli à quelques heures de Belgrade et l'escorte eut la lâcheté d'aider à ce massacre auquel personne n'échappa. Pendant deux jours on rechercha les Turcs à Belgrade pour les tuer, et ceux qui vivaient encore le troisième jour furent envoyés à Vidin car ce n'étaient que des pauvres... A Šabac, on se permit aussi de semblables méfaits [6]. »

[1] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 67.
[2] Vuk Karadžić, *Srpski Rječnik*, article « selo » et Ami Boué, *op. cit.*, p. 25.
[3] Cité d'après Haumant, *Formation de la Yougoslavie*, p. 92.
[4] Cité d'après *Beograd* par Gavrilović, Pandurović et Parežanin, 1940, p. 43-45.
[5] Gravier, *Frontières historiques de la Serbie*, Paris 1919, p. 158.
[6] Ami Boué, *op. cit.*, IV, p. 276.

Beaucoup de femmes et d'enfants turcs furent baptisés de force [1]. Cyprien Robert rencontra à Belgrade une de ces femmes, la veuve d'Aganlija, l'un des quatre dahis :

> « La vielle dame se rappelle toujours avec attendrissement ce beau temps de sa fraîche jeunesse où, adorée par un Prince (sic), elle avait sous elle plus de cent femmes soumises à tous ses caprices... L'épouse d'Aganlija vit tomber la fleur de la jeunesse bosniaque sous les coups des vils raïas, les dahis même périrent. La belle veuve, saisie, fut baptisée de force ; un vojvode serbe ravi de ses charmes l'épousa également par contrainte non sans exciter le dépit des autres chefs qui étaient sur le point de se battre entre eux pour cette nouvelle Hélène. Obligée de renoncer à la religion de son cœur et de ses sens, l'infortunée cachait sa rage et attendait pour s'enfuir le jour où les Turcs reprendraient Belgrade. Les Turcs revinrent et reconquirent les provinces émancipées, mais la néophyte mal convertie avait été emmenée en Russie par son nouvel époux, d'où elle n'est revenue qu'au temps de Miloš. Maintenant ses espérances se sont évanouies avec sa beauté, elle n'attend plus rien des Turcs et, âgée de soixante dix-huit ans, la Vénus des Bosniaques s'est enfin résignée à mourir renégate chez les ennemis du Coran [2]. »

Dix-huit mois avant Belgrade, Užice avait été prise, incendiée, les spahis passés au fil de l'épée tandis que les marchands musulmans, moyennant 50 000 piastres et 80 étalons blancs, eurent la permission de rester dans les ruines de la ville [3]. La Serbie de Karageorge fut donc vidée de presque toute sa population turque. Celle-ci revint à partir de 1813 derrière les armées ottomanes, mais de façon échelonnée, et variable suivant les villes. On ne dispose de chiffres précis qu'à partir de 1830, quand le hatti-chérif du 29 août eut fait défense « aux musulmans qui n'appartiennent pas aux garnisons des forteresses d'habiter la Serbie » [4], les autres ayant un an pour liquider leurs biens, faute de quoi ce serait le sequestre. A Belgrade les Turcs, en proie à la panique, s'empressèrent de réaliser :

> « Le jour même de la promulgation du firman, plusieurs contrats de vente s'étaient conclus entre quelques-uns des

[1] Ami Boué, *op. cit.*, IV, p. 280 et C. Robert, *op. cit.*, I, p. 240.

[2] C. Robert, *op. cit.*, I, p. 57-58.

[3] C. Robert, *op. cit.*, I, p. 61. — Nenadović, in *Memoari*, p. 36, dit que Užice avait 5 000 maisons musulmanes à la fin du XVIII[e] siècle, qui « toutes furent détruites en 1805 ».

[4] Article 15, d'après Yakschitch, *L'Europe et la résurrection de la Serbie, 1804-1834*, Paris 1907, p. 499.

principaux propriétaires turcs et des fonctionnaires chrétiens. Le lendemain, poussés par l'exemple des musulmans les plus influents, presque tous les Turcs cherchaient à vendre leur maison. Des enfants étaient placés par leurs parents aux portes de ces maisons pour inviter les Serbes à les visiter. Dans cette prévision beaucoup de députés à la Skupština qui comptaient s'établir à Belgrade avaient apporté avec eux des sommes d'argent. A la fin du troisième jour presque toutes les maisons de la ville ainsi que les biens turcs des environs avaient été vendus aux chrétiens [1]. » Mais le Pacha conseilla à ses coreligionnaires de ne pas s'affoler : un ordre de Constantinople vint annuler les contrats et obligea à restituer les arrhes déjà versées. La tension entre les deux population fut si vive que les Turcs de la ville s'enfermèrent avec leurs familles dans la citadelle dont les canons furent braqués sur les quartiers chrétiens. Miloš, peu soucieux d'engager une épreuve de force, se retira à Kragujevac [1].

On sait que, dans ce conflit pour l'occupation de Belgrade, le Kniaz fit appel au tsar et que celui-ci se prononça en faveur des Ottomans. Le hatti-chérif du 7 novembre 1833 régla la situation qui subsista jusqu'à l'abdication :

1. Les Turcs de la ville de Belgrade étaient assimilés à la garnison de la forteresse et pouvaient donc rester sur place. Ils seraient gouvernés par le Pacha.

2. Le délai de départ des autres Turcs de Serbie fut porté de un à cinq ans, c'est-à-dire avec expiration en décembre 1838. Et jusqu'à cette date ils seraient administrés par les autorités ottomanes [2].

3. Les forteresses autres que celles existant « ab antique » devaient être démolies. Cela voulait dire que les Turcs ne pouvaient plus résider dans ces villes.

En 1834, la situation de la population turque s'établissait ainsi :

6 000	Turcs à	Belgrade, forteresse et faubourgs,
500	—	Šabac,
900	—	Smederevo,
300	—	Nova Oršava [3],
500	—	Kladovo (ou Feth Islam),
100	—	Soko,
4 000	—	Užice,
1 500	—	Čupria,
200	—	Hasan-pašina Palanka.

[1] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 14-15 et 20.
[2] Hatti-chérif du 7 novembre 1833, cité d'après Yakschitch, *op. cit.*, pp. 503-504.
[3] Face à Ada Kale, aux Portes de Fer du Danube.

Au total 15 000 Turcs dans toute la Serbie [1]. Le hatti-chérif de 1835 fit disparaître ceux des deux dernières villes [1]. Ailleurs, l'application fut plus ou moins rigoureuse.

A Užice les Turcs restèrent en ville en si forte majorité que les Serbes n'osèrent pas déterrer les cloches des églises [2].

En 1838 Ami Boué évalue leur nombre à 2 600 et Gavrilović en 1844 donne les chiffres de 723 maisons et 3 695 individus en face de 700 Serbes seulement. Ils y avaient 15 mosquées pour une église aux Serbes, et deux écoles pour une école serbe [3]. A Belgrade, Cunibert fut chargé par le Kniaz de se procurer l'état exact de la population. Il y parvint car « en Turquie, avec de l'argent on sait tout ce que l'on veut savoir » [4]. D'après lui la ville comptait alors 2 700 Turcs, hommes et femmes, soit 2,1% de la population totale sans compter les effectifs musulmans de la forteresse qui s'élevaient à 1 828 hommes. Ces Turcs possédaient 830 maisons, 47 magasins, 4 moulins et 5 jardins dont trois incultes ! [5]. Ils pratiquaient leur culte dans les mosquées, contre 2 églises pravoslaves, et avaient aussi quatre couvents de derviches (tekije) [6].

A la fin du règne de Miloš la population civile turque de la Serbie était de l'ordre de 10 000 à 12 000 individus, 1% environ des habitants de la principauté. Ils possédaient au total 2 500 maisons [7], moins de 2%, ce qui les mettait, quoi qu'en dise Cunibert, un peu au-dessus du niveau économique moyen des Serbes. Le nombre des commerçants et des artisans explique ce fait. Quant à leur origine, ils étaient pour les deux-tiers au moins non point vraiment Turcs, mais Bosniaques, donc Serbes musulmans. Des uns et des autres Ami Boué a laissé de vivants, sinon de réels portraits :

> « Le Turc d'Asie, avec sa tête bien formée, son visage allongé, ses traits réguliers, ses cheveux noirs ou bruns, ses belles formes, devient en Europe, par le mélange du sang, quelquefois trop colossal quand il est issu de mariage avec des Serbes ; ou bien il prend une figure ignoble de boucher lorsqu'il est devenu à-demi Bulgare. Nous avons rencontré dans ce genre, à-côté des plus nobles figures, des visages vraiment voisins des singes tandis que d'autres, par leur énorme nuque, leur voix rauque et leur brutalité, nous paraissaient une race

[1] Chiffres in D. Milić, *op. cit.*, p. 309.
[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 25.
[3] Gavrilović, *Rečnik*, p. 297.
[4] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 477.
[5] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 477-478.
[6] Gavrilović, *Rečnik*, p. 15 et 297.
[7] Gavrilović, *Rečnik*, p. 252.

analogue plutôt à celle des taureaux qu'à celle d'êtres sensibles et d'une haute intelligence. Le sang tsigane donne lieu à des métis d'une figure basanée et à des traits où le penchant à la scélératesse se joint à l'intelligence, tandis que le sang grec produit des musulmans à nez aquilin, à yeux vifs et perçants, dans le cœur desquels la défiance a remplacé la nonchalante confiance à laquelle s'abandonne volontiers le véritable Turc d'Asie. Les yeux de bon nombre de Turcs ont aussi quelque chose de sauvage, ou du moins d'étranger à l'Europe, qui frappe au premier abord et auquel il faut s'accoutumer. Dans les villes leur teint est souvent sale et manque de couleur. Les extrémités grêles et maigres de maints Turcs étonnent l'Européen, quand il les voit sortir de ces amples vêtements qui sembleraient annoncer des Hercules.

« Les femmes musulmanes sont en général fort blanches, évitant bien plus que nos dames d'exposer au soleil leur cou et leur tête. D'ailleurs celles qui sont de sang mêlé savent aider la nature par des cosmétiques. Elles ont de belles formes et ne portent ni corset, ni jarretières : elles ne participent pas aux défauts qui en résultent. Leurs pieds même sont quelquefois très jolis, malgré leurs babouches et leur habitude d'être assises les jambes croisées, ce qui tend à les faire tourner en-dedans. Leurs seins pendants ont une grâce toute particulière quand une fois on s'y est accoutumé. D'autre part leur vie trop sédentaire, leur habitude de se baigner si souvent et surtout de rester si longtemps dans les bains, les rend aptes à l'embonpoint ou du moins tend à amollir leur chair [1]. »

Populations diverses

Parmi les non-Serbes, les plus nombreux étaient les Valaques. S'il en est fréquemment question sous Miloš, les données précises sont rares. Les premières statistiques de la Principauté ne les distinguent pas des Serbes. Gavrilović écrit :

> « Dans le nombre des Serbes sont compris les Vlah, car il y en a très peu qui ne parlent pas serbe et tous sont de même confession que les Serbes. Rien ne les distingue donc de ceux-ci [2]. »

En fait le terme Vlah (pluriel Vlasi) était ambigu. Il désigna d'abord les Aroumains, ces pasteurs transhumants dont on trouve les traces dans toute la Péninsule et qui étaient à l'origine des po-

[1] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 57-58.
[2] Gavrilović, *Rečnik*, p. 252.

pulations autochtones latinisées. Au Moyen Age, les documents serbes mentionnent les Vlasi en Šumadija, sans que l'on sache d'ailleurs s'il s'agissait de pasteurs serbes ou de véritables Aroumains, car le mot perd alors toute signification ethnique [1]. Ce qui est sûr, c'est que les rapports Serbes-Vlasi n'étaient pas des meilleurs puisque le code de Dušan interdit les mariages mixtes. Sous les Turcs, les musulmans, surtout bosniaques, se mirent à appeler Vlah les Serbes orthodoxes ou les Croates catholiques, pour marquer leurs distances avec tout ce qui n'était, après tout, que des « giaours » [2]. Mais on continuait à désigner ainsi tous les transhumants : une région, le Stari Vlah, au sud d'Užice, avait reçu le nom de ces pasteurs venus de Bosnie et d'Herzégovine. Au début du XVIII[e] siècle, Serbes et Vlasi s'opposent par leur genre de vie : les premiers sont éleveurs de porcs et agriculteurs à titre complémentaire, tandis que les seconds sont éleveurs de bovins et de moutons. Sous Miloš, les transhumants continuèrent à descendre du Stari Vlah et de Vieille Serbie vers les vallées de la Morava et du Danube.

Cyprien Robert nous en donne une description romantique :

> « Partout ces hommes gardent les mêmes mœurs et emploient les mêmes procédés pour l'entretien du bétail ; ils ont le même costume de peau de mouton, la même saleté, la même intrépidité sauvage, jointe à la passion de la musique, de la danse et du chant. Partout on les voit, durant l'hiver, campés dans les vallées profondes où ils tiennent leurs troupeaux parqués, à l'abri du vent, dans les enfoncements calcaires en forme d'entonnoirs qu'offre souvent la péninsule. A la Saint-Georges, l'Orphée sauvage lève sa tente et conduit au son de la flûte son troupeau vers le sommet des monts, mais lentement et ne quittant un plateau que quand le soleil en a desséché les eaux et les herbages. C'est de cette manière qu'il atteint, à la fin de l'été, les mousses alpestres, encore fraîches lorsque au-dessous de lui tout le reste de la verdure est déjà consumé. Il reste sur les cîmes jusqu'à la Saint-Dimitri et, chassé par les premières neiges, il commence à quitter à pas lents la région des sapins, descendant de plateau en plateau jusqu'à la fin novembre. Alors il campe de nouveau dans les gorges et les défilés, attentif à saisir le moindre rayon du soleil... Cet homme au visage farouche effraie souvent les voyageurs, car il est toujours armé. Mais s'il affecte un ton menaçant avec les riches et les grands, le faible n'invoque jamais en vain son hospitalité [3]. »

[1] J. Cvijić, *op. cit.*, p. 162-164.
[2] Cunibert, *op. cit.*, II, p. 55 et Vuk Karadžić, Rječnik, au mot « Vlah ».
[3] C. Robert, *op. cit.*, I, p. 31-32.

En fait ce berger n'était solitaire, qu'au terme extrême de sa transhumance. Aussi Ami Boué a-t-il pu voir dans la vallée du Danube des maisons valaques « les plus misérables de la Turquie » : huttes de clayonnages, ou même de mottes de gazon, à moitié sous terre [1]. Leurs villages d'altitude en Stari Vlah, en Serbie orientale, rappelaient ceux des montagnes bosniaques ou macédoniennes : maisons carrées dont les murs sont formés de poutres rondes placées de champ les unes sur les autres, toiture en bois ou en branchages, sans cheminées, porte unique :

> « Les ustensiles de maison d'un pauvre Valaque se réduisent à peu de chose. Couchant enveloppé dans son manteau, en hiver près du feu, en été tout simplement à terre, il n'a pas besoin de lit, tout au plus d'une mauvaise natte. N'ayant en général que ses habits, il ne lui faut pas d'armoire, et s'asseyant à terre il n'a guère besoin de chaise et n'a, tout au plus, que de petits escabeaux bas comme les habitants de la Turquie [2] .»

Réunis par un genre de vie commun, les Vlasi comprenaient des groupes ethniques différents, des Roumains, des Grecs et même des Serbes. Les seconds étaient les Tsintsares, ces « Valaques du Pinde » comme les appelle Vuk Karadžić [3]. Ils formèrent un noyau important dans cette région comme dans tout le nord-est de la Grèce. Les Slaves leur avaient donné ce nom, disait-on, parce qu'ils prononçaient« Tsints » au lieu de » Tchintch » comme les autres Valaques, le mot « cinq « de leur langue [4]. Cette langue était fondamentalement apparentée aux dialectes moldo-valaques mais avec de gros apports grecs et slaves. D'ailleurs parmi ces Vlasi existait toute la gamme, depuis ceux qui ne parlaient qu'aroumain jusqu'à ceux qui ne parlaient que grec moderne en Grèce, serbe en Serbie, voire albanais. En général les premiers se nommaient eux-mêmes les « Rumani », tandis que les autres, au moins après l'Indépendance, se disaient Grecs ou Serbes. De là vient que les statistiques de la Principauté ne les distinguaient pas, alors que le peuples savait bien dire qui était de famille Vlah, ou Cincar.

Alors que les « Rumani » n'émigraient guère dans les villes, les Tsintsares étaient répandus dans les cités de la côte grecque et jusqu'à Vienne ou Pesth. A Vienne, ils avaient fondé des maisons de commerce connues : les Sina, les Dumba, les Tirka étaient considérés comme « grecs » car orthodoxes, et d'ailleurs ils subven-

[1] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 259.
[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 260.
[3] Rječnik, au mot « Cincar ». V. Karadzić,.
[4] F. Kanitz, *Serbien. Historisch-Ethnographische Reisestudien am den Jahren 1859-1868.* Leipzig 1868, p. 332-338.

tionnèrent les premières communautés philhellènes en 1820. A Belgrade, le plus connu à l'époque de Miloš était le « banquier » Michel Germani, ou German, tsintsare de Macédoine qui mena une vie aventureuse à Vienne et à Venise avant de devenir en 1816 envoyé serbe auprès du tsar, et tout à la fois homme d'affaires du Kniaz en Valachie et gendre de Jevrem [1]. Les premiers médecins de la Serbie furent également des Tsintsares tel Ećim-Toma qui soigna Miloš. Nombreux étaient les commerçants. Mais leur spécialité était le bâtiment. Ils savaient être ensemble architecte, maçon, menuisier, serrurier : beaucoup de maisons de Belgrade furent construites par des Tsintsares. Incorporés à la vie nationale ils firent souche serbe pour la plupart [2]. L'un d'entre eux n'était-il pas un héros du Premier Soulèvement, le vojvode Cincar Janko qui dans la Kraïna vainquit plusieurs fois les Turcs ?

Ami Boué les décrit :

> « Des hommes trapus et vigoureux, à cheveux noirs ou châtains, à figure intelligente quoique quelquefois sournoise et même repoussante. Comme en Valachie on retrouve ce mélange particulier de belles figures à la romaine, à la taille avantageuse, avec d'autres individus qui sont rabougris et ont un type étranger, dace ou slave... Ils sont très sobres, endurcis à la fatigue, fort économes, sans luxe et hospitaliers. Ils partagent souvent avec les Slaves un entêtement singulier. Une certaine sauvagerie est particulière à leurs bergers... on les accuse ça et là de brigandage. Beaucoup, rusés de naturel, se vouent au négoce et s'établissent partout où il y a du gain à faire. Ils s'expriment avec vivacité et intelligence et décèlent en général un fond d'instruction qu'on ne s'attendrait pas à trouver parmi ces montagnards... Les femmes tsintsares ont des formes plutôt massives que sveltes, mais sont souvent bien faites. Elles se distinguent toutes par l'apparence d'une bonne santé et par de belles couleurs. Leurs traits n'ont souvent pas la délicatesse des figures grecques, quoique leurs yeux ne manquent pas de feu et soient quelquefois bleus. Leur chevelure est parfois blonde. Elles sont fort laborieuses et partagent les travaux de leur mari, ou exercent même, quand elles sont pauvres, des professions fatigantes telles que celle de manœuvre. Soumises à leur époux comme sont toutes les femmes de Turquie, on les voit

[1] Ami Boué, *op. cit.*, III, p. 261 et Yakschitch, *op. cit.*, p. 367-368.

[2] L'ouvrage essentiel est : A. J. Popović, *O Cincarima*, Belgrade 1937. On y trouvera dans la deuxième partie, p. 310 à 481, l'histoire des principales familles d'origine tsintsare.

supporter sans se plaindre des absences très longues de leur mari. Les zontocheraï ou femmes sans époux sont toutes vouées à l'éducation de leur famille et sous la protection de leurs parents ou de ceux de leur mari. Il y a même des familles dont les hommes mariés établis à l'étranger se relèvent tous les ans ou tous les deux ou trois ans pour venir passer un espace de temps égal avec leur femme et leurs enfants, comme cela se pratique dans quelques vallées des Alpes du Piémont [1]. »

Sous le règne de Miloš le mot Vlah prend un sens nouveau et désigne aussi les Valaques au sens propre, c'est-à-dire les habitants de la Valachie qui s'établissent peu à peu dans la Serbie de l'est [2]. Les Serbes les appelaient, exactement, les Karavlaci, du nom qu'ils appelaient la plaine roumaine : Karavlacka.

« Il y a là environ cinquante villages, mais ils ne sont pas tous serbes, il y en a qui sont valaques... Dans le Kljuc (région de Kladovo) il y a environ trente villages, mais aujourd'hui il n'y en a plus un de serbe, tous sont valaques bien que leurs noms soient serbes : Grahovica, Kamenica, Vrbica [3]. »

Fuyant la domination des boïards, les paysans roumains s'établissaient sur ces terres peuplées, et que le Kniaz avait eu l'habileté de leur promettre gratuitement s'ils s'engageaient à les cultiver. Sur la base des indications de Vuk Karadžić, on peut estimer à 20 000 ou 25 000 les Valaques établis en Serbie de l'est à la fin du règne de Miloš [4]. Orthodoxes comme les Serbes, ils étaient séparés d'eux par la langue et les coutumes.

Il n'y avait pas de sympathie entre les deux groupes, en dépit de la même foi religieuse : les Serbes n'avaient pas oublié que les princes valaques avaient aidé les Ottomans dans leurs guerres, tandis que les Valaques reprochaient aux Serbes de n'avoir pas soutenu Ypsilanti en 1821 :

« Le Serbe parle en termes de mépris du luxe et de la vie des boyards, de l'abrutissement et du dénuement des paysans valaques, tandis que les Valaques bien élevés se moquent de la pauvreté des Serbes et de leur ignorance des manières du grand monde [5]. »

[1] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 69-70.
[2] Rječnik, à « Vlah ». V. Karadžić.
[3] V. Karadžić, Rječnik, « Krajina ».
[4] Gavrilović, *op. cit.*, 230, donne pour la Krajina (y compris le Ključ), 77 villages et 50 000 habitants, soit une moyenne de 650 habitants par village. Le Ključ représentait donc à peu près 20 000 habitants.
[5] Ami Boué, *op. cit.*, IV, p. 135-136.

***

Les Juifs, péjorativement en serbe Cibutin, étaient peu nombreux, un peu plus d'un millier [1], et presque tous concentrés à Belgrade où ils avaient une synagogue et une école. Comme partout en Turquie ils étaient confinés dans le commerce, en particulier dans celui de l'argent. Leur concentration à Belgrade s'explique par un motif particulier : un certain nombre de juifs autrichiens passait la Save, se faisait délivrer un passeport serbe, puis rentrait en Autriche au bout d'un certain temps et s'y déclarait « étranger », ce qui leur assurait des droits civils dont ils étaient privés comme juifs autrichiens [2]. Ils vivaient entre eux, entourés d'hostilité comme dans tout l'Orient [3].

Les Tsiganes ou Ciganin payaient un harač spécial qui de 1827 à 1834 représentait à peu près le dixième du montant total de celui payé par les Serbes [4]. Il serait faux toutefois de penser que le rapport des populations était de un à dix. Les premiers chiffres dont nous disposions sont de 10 000 en 1834, de 6 000 à peine dix ans plus tard. S'il y avait en Thrace et dans le Pinde des villages entièrement tsiganes, amalgamés aux Turcs, en Serbie ils étaient nomades. Ils habitaient alors des tentes de toile noirâtres ou grises appelées čerga, et enduites de matière huileuse, ou bien des huttes d'écorce ou de branches d'arbre ou de paille. Exceptionnellement ils demeuraient dans des voitures couvertes de toile ou d'écorce d'arbres :

> « A l'entour sont les bœufs ou les buffles qui servent à les tirer et à les nourrir avec leur lait. La plupart de ces nomades ont des chevaux et en voyage leur caravane est tout-à-fait pittoresque. A l'ordinaire, la marche est ouverte par un tsigane armé quelquefois même d'un fusil albanais. Après cela viennent les femmes et les enfants, aussi à cheval et quelquefois à plusieurs sur un même cheval, puis souvent un chariot et quelques hommes, à pied ou à cheval [5]. »

Doués d'une grande habileté ils faisaient tous les métiers : charrons, maréchaux-ferrants, chaudronniers étameurs, postillons, voire gendarmes — kavaz — et bourreaux. Mais leurs deux spé-

[1] D. Milić, *op. cit.*, p. 309, donne le chiffre de 1 500 en 1834, Gavrilović, in Rečnik, p. 252, donne : 1368 en 1844.

[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 30.

[3] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 76.

[4] D. Milić, *op. cit.*, p. 317-318.

[5] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 279. On trouve dans A. Blanqui, Voyage en Bulgarie, Paris 1841, p. 118-120, des détails sur les Tsiganes, copiés à peu près textuellement d'Ami Boué, II, p. 77-79, sans le nommer!

cialités était l'orpaillage, car la plupart des rivières de Serbie roulaient des paillettes d'or [1], et la musique [2]. Ami Boué trouve celle-ci peu agréable, tandis que Blanqui la juge « étrange sans doute, mais dont le chant interminable et sans cadence finit par être supportable quand on s'y est accoutumé » [3]. En Turquie ils se disaient musulmans, mais devenaient orthodoxes en passant en Serbie ; fort doués pour les langues, ils parlaient couramment le turc et le serhe.

« Le tsigane » même nomade, offre le plus souvent une figure intéressante et intelligente. Son œil est noir, taillé en amande et plein de feu, son nez généralement aquilin. Si ses membres inférieurs n'étaient pas quelquefois trop grêles, on pourrait l'appeler un joli homme, quoique fort basané il est vrai ou même brun et à cheveux très noirs et très peu fins. L'embonpoint lui est étranger. Lorsque les femmes sont fort jolies, et surtout lorsqu'elles ne sont pas nomades, elles réunissent à beaucoup de coquetterie des traits séduisants et une taille élégante. On est tout étonné de voir sortir quelquefois de dessous une méchante tente une jeune fille en beaux habillements bien propres. Le fond de leur caractère reste toujours le même. Ils sont vifs, quelquefois étourdis ; ils peuvent être aussi gais que mélancoliques. Ils sont rusés, vindicatifs et sensuels, sans avoir aucune idée de la décence et de l'inconvenance des liaisons les plus honteuses et même les plus contre nature. Ils tâchent de profiter de tout ce qui se présente, sans avoir égard à la morale et en se contentant d'être assez fins pour n'être pas attrappés ou ne pas s'exposer à des punitions... Leurs femmes s'occupent à filer, à faire quelques vêtements, à soigner leur ménage, à dire la bonne aventure, à exercer de petits larcins et à vendre quelquefois des drogues. Quand elles sont jeunes, elles vendent leur corps au premier venu, et les mères elles-mêmes envoient leurs filles bien vêtues complimenter à propos les étrangers dans de sordides intentions... » [4]. « En 1837, nous avions logé, à Semendria en Serbie, chez un Zingare (tsigane) musulman qui était devenu grec, avait épousé une Serbe et tenait une auberge avec deux filles publiques, chose rare dans l'intérieur. Quelques mois après nous étions à Aïdas à causer avec des musulmans sur un tchardak quand, par hasard, la conversation tomba sur ce misérable. A nos détails un Kavas de la société changea de couleur, et mettant sa main à ses pis-

[1] C. Robert, *op. cit.*, I, p. 41.
[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 78.
[3] A. Blanqui, *Voyage en Bulgarie*, p. 119.
[4] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 77-79.

tolets il s'écria enfin : « Finissez, celui dont vous parlez est mon frère! » Là-dessus nous le convainquîmes de notre véracité, de manière qu'il se calma, et écrivit une lettre à son frère dans laquelle sa mère l'accablait d'imprécations. Les musulmans présents ne faisaient que lever les épaules en disant : le sang zingare ne se dément jamais »[1]. Opinion si répandue que les apostats de l'Islam étaient accusés par leurs anciens coreligionnaires d'être issus d'un mariage mixte, contracté avec une femme tsigane[2], et que les Serbes, comme les autres chrétiens de Turquie, refusaient par mépris d'être à leur table et de boire dans le même verre »[3].

Quant aux étrangers, 900 à peine en 1844[4], c'étaient surtout des Serbes de Hongrie et des Dalmates ; quelques Grecs, parmi lesquels des prisonniers de guerre de 1821, femmes et enfants réduits en esclavage par les Turcs et rachetés par Miloš, enfin des isolés : tels les docteurs Romita et Cunibert, italiens ; trois commerçants hanovriens ; un français, Joseph Isidore Chantrel qui fut poursuivi pour dettes et réclama en septembre 1837 la protection du consul Hodges ; pas un anglais en dehors du consul ![5] Jevrem essaya bien d'attirer des Saxons de Transylvanie, mais l'absence de lois écrites les découragea, et quelques familles seulement s'établirent au lendemain de l'abdication du Kniaz[6]. La Serbie de Miloš attirait peu les Européens.

Georges Castellan,
Professeur à la Faculté des Lettres
et Sciences Humaines de Poitiers.

[1] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 475-476.
[2] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 78.
[3] Ami Boué, *op. cit.*, II, p. 29.
[4] Gavrilović, Rečnik, p. 252.
[5] St. Pavlovitch, *Anglo Russian in Serbia 1837-1839.* Paris 1961, p. 160-161.
[6] Ami Boué, *op. cit.*, III, p. 281 et IV, p. 175-176.

L'ÉVOLUTION DES VILLES DANS L'ESPACE FRANÇAIS

On parle souvent de la différence profonde, d'une coupure, qui sépare notre Monde actuel de toutes les étapes de son passé. On est en droit d'affirmer que cette coupure est caractérisée surtout par l'homogénéisation puissante de l'espace mondial, due aux moyens de communications et à l'urbanisation. C'est ce dernier phénomène qui nous intéresse puisque nous nous sommes proposé aujourd'hui d'analyser ses mouvements dans l'espace français. Présent partout, en progression gigantesque, il se manifeste différemment dans les divers pays. Il soulève des questions angoissantes relevant tant de la recherche scientifique que des conflits intérieurs de chaque individu, qui se sent de plus en plus situé dans un milieu deshumanisé ou plutôt dans un milieu dénaturé.

Cet acheminement du Monde vers une généralisation de la civilisation urbaine est reflété par la croissance irrésistible des villes, par l'apparition d'un nombre de plus en plus élevé de grandes villes et par la naissance de nouvelles agglomérations urbaines.

Il y a actuellement dans le Monde 1374 villes de plus de 100 000 hab. sur presque 3 milliards d'hommes, dont 36 villes de plus de 2 millions d'habitants.

L'immigration dans les villes, qui a atteint en Angleterre, semble-t-il, le degré de saturation de 81 % de la population urbaine, progresse continuellement dans les autres pays, atteignant en France en 1962 67 %, aux États-Unis 64 % et en Union Soviétique le seuil des pays développés 44 %.

Si le monde d'aujourd'hui est le Monde de l'urbanisation, le Monde de demain sera un Monde urbain ; et on estime, qu'en 1990 plus de la moitié de l'humanité vivra dans les villes de plus de 100 000 habitants.

Ainsi la pensée de Paul Valéry : « l'ère du monde fini commence » peut nous paraître une vision erronée, dans un processus si dynamique. Mais ce n'est qu'à première vue. Cette évolution, qui se déroule sous nos yeux, soulève des craintes qui imposent la solution.

d'un problème jusqu'ici inconnu : l'utilisation du sol à l'échelle mondiale.

On a écrit beaucoup de sottises sur la disparition des surfaces arables sous les villes. En Angleterre, pays qui a atteint, nous avons vu, le maximum de l'urbanisation avec 81 % de population urbaine, 14,3 % de la surface du pays seulement est occupé par les villes, aux États-Unis seulement 1 % avec 64 % de la population urbaine et 74 % du revenu national. Il y a donc de la place pour les villes, mais le problème se trouve ailleurs, car la surface disponible n'est pas la surface utile. La population du monde augmente, et quoiqu'il soit exagéré de craindre une augmentation catastrophique si souvent évoquée, d'une façon alarmante, la disproportion du taux de natalité et de mortalité étant passagère et montrant dans les pays industrialisés une tendance à la stabilisation, il reste que l'ère de l'utilisation maximum des ressources mondiales, du monde fini, est proche. D'ailleurs, rien de nouveau ; c'est un processus que le Monde a déjà connu pendant la révolution néolithique, la révolution agricole. Cependant, l'urbanisation dans la civilisation industrielle provoque d'autres besoins en surfaces utiles en dehors de l'agriculture comme les zones de récréation, zones forestières de protection contre les érosions qui menacent les villes par les inondations, zones destinées à satisfaire la prolifération des résidences secondaires etc.

L'utilisation rationnelle de l'espace se présente donc comme une science d'une importance croissante dans la planification sociale. Partant, l'urbanisme, qui a depuis longtemps cessé d'être l'art de l'embellissement des villes, devenant le moyen essentiel de leur organisation, accède à sa nouvelle échelle : l'espace national, voire mondial.

Dans tous ces efforts, les villes constituent un des éléments essentiels de l'articulation rationnelle de l'espace, au même titre qu'elles présentent, dans le processus de l'urbanisation, un des plus graves problèmes. Voyons donc leur rôle dans cet espace qu'elles dominent si souverainement.

Ce rôle est lié de la façon la plus intime à la montée de la civilisation. On peut dire, sans crainte d'exagérer, que la plus grande et essentielle partie de l'histoire connue de l'Humanité, s'est déroulée dans les villes. De même, jusqu'à maintenant, l'ascension de l'Humanité a été marquée par deux accroissements qualitatifs fondamentaux des ressources, deux révolutions économiques : la révolution agricole du néolithique et la révolution industrielle. Chacune d'elles a été accompagnée par le processus de l'urbanisation à grande échelle. C'est parce que la diversification de la production,

conduisant à la division du travail, provoque le groupement des hommes.

On a souvent évoqué, comme facteur générateur primaire de ces groupements, la nécessité de la défense, mais on a oublié que la nécessité de la défense surgit précisément en face de l'apparition des groupements. Ainsi certains auteurs ont été amenés à considérer comme villes les groupements temporaires des nomades vivant de la cueillette et de la chasse et à parler de « villes nomades ». Thèse insoutenable, puisque ces agglomérations temporaires disparaissaient le danger passé et ne contenaient dans le périmètre de leur enceinte aucune institution permanente. Et c'est précisément la présence d'une population permanente aux activités différenciées, possédant des institutions stables, qui définit la ville. Ainsi, dès les temps les plus anciens, les villes se définissent comme des lieux de décision et lieux d'échange, représentant l'encadrement politique et économique du pays.

C'est justement la différenciation du travail, sur laquelle Platon a tellement insisté en définissant la cité, qui est la condition préalable du surplus de production et, partant, de l'édification de la culture, et la ville est ipso facto l'élément de l'encadrement culturel. De là résulte tout l'effet polarisant de la ville sur la campagne, ce qui la place dans une situation de grande sensibilité vis-à-vis des changements dans l'état d'une civilisation.

Toutes les époques du progrès économique et culturel, d'ailleurs inséparables, ont été aussi les périodes de l'ascension des villes et l'inverse est également vrai. Les destructions de Mantinée et d'Aquilée ont fait scandale dans le Monde de l'Antiquité. L'effroyable dépopulation des villes au temps des Grandes Invasions a été accompagnée d'une désagrégation de toute l'organisation sociale et de la perte des acquisitions culturelles pour de longs siècles.

Il y a cependant une caractéristique qui sépare nettement les villes de la civilisation rurale et celles de la civilisation industrielle : une certaine autarcie économique des matières premières, en même temps leur dépendance étroite des environs immédiats en approvisionnement, puisque une grande partie de la population des villes d'autrefois était composée d'agriculteurs ou de propriétaires fonciers. Toutefois, cette autarcie si souvent mise en avant, a été aussi relative. Il y a eu toujours des villes vivant du commerce, comme Alexandrie et il y a eu toujours des villes à grand effet polarisant. Il suffit de nous rappeller le rôle de Memphis, Thèbes, Héliopolis en Égypte, de Rome. Même en Grèce, le pays des cités antagonistes, les cynœcismes se sont opérés grâce aux villes et à ce titre Mégalopolis est un admirable exemple de création politique aux tendances fédéralistes,

d'une cité aux fonctions externes. Ou encore Delphes ou Olympie dont le rayonnement spirituel et moral, unifiant les Grecs, fait donner à « patrios » chez Platon une signification hellénique.

Il n'en reste pas moins qu'une forte différence entre les modes de vie urbain et rural existait dans les civilisations préindustrielles, portant sur l'environnement physique, le niveau culturel, l'intensité de la vie politique et l'inégalité dans la vie économique. La ville se présente souvent comme le puissant facteur d'exploitation de la campagne. Dans la civilisation industrielle, toutes ces différences s'atténuent ou bien s'accusent, c'est à dire que l'éventail des contrastes diminue ou s'élargit, en fonction du degré du développement du pays.

Et non seulement le mode, mais aussi le rythme de vie, fut différent : les urbains ont toujours été moins sujets que les ruraux aux rythmes naturels des saisons, leur milieu a toujours été plus artificiel que celui des ruraux et quoique ces différences s'amenuisent avec la pénétration de la technique dans le milieu rural, dans les pays sous-développés elles peuvent atteindre les dimensions d'un abîme.

L'exploitation de la campagne par les villes occupe une place importante parmi les rapports mutuels. Depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes elle a revêtu des formes les plus variées. De l'obligation d'entretien pur et simple, de la politique annonaire de Rome, en passant par l'obligation de vendre aux halles de la ville au Moyen âge, le refus d'accorder aux ruraux le droit de cité, les entraves au développement de l'artisanat dans les campagnes, jusqu'aux formes modernes des prêts usuriers de la rente foncière.

Toutefois les facteurs d'une interdépendance étroite et bénéfique n'ont pas été moins réels dans toutes les époques de l'histoire. La ville est le lieu d'échange, le point d'émanation d'idées, le lieu de refuge et la puissance protectrice. En tout cas, le conservatismo rural et le progressisme des villes est un fait général dans toutes les sociétés traditionnalistes. Comme si l'histoire dans l'un et l'autre milieu se déroulait à des vitesses différentes, comme si le destin de la campagne était de survivre et celui des villes d'innover.

Après ce qu'on a appelé la seconde révolution industrielle qui a eu pour conséquence l'élargissement du marché, ouvrant la voie à l'ère de la consommation de masse, toutes ces différences disparaissent dans les pays développés, au moins sur le plan psychologique, tout en laissant subsister l'inertie de la campagne à côté du dynamisme grandissant des villes. Et c'est là justement le grand rôle que doivent assumer les villes, celui d'entraîner les campagnes dans l'activité, par le rayonnement de leurs services sociaux et de leur

culture, à condition que le processus de l'urbanisation soit rationnellement planifié.

Voyons maintenant la place des villes et leur rôle dans l'espace français.

*
* *

Une exceptionnelle homogénéité en même temps qu'une forte diversité, caractérisent cet espace anthropogéographique qu'est la France. Si sa diversité est un fait géographique, son homogénéité, par contre, résulte de son histoire et d'un développement culturel exceptionnellement prodigieux dont les causes sont multiples.

L'Empire de l'Occident disparaissant a laissé la Gaule cultivée désemparée, mais, contrairement aux Langobards en Italie qui ont achevé sa ruine, l'invasion des Francs fut plutôt une intervention créatrice. La continuité de la civilisation romaine était assurée.

La France actuelle se décompose en 38 000 communes dont près de 3 000 sont urbaines. Si leur encadrement administratif date de la Révolution, leur origine se perd dans la nuit des temps. Leur dimension est fonction de l'organisation d'une journée de paysan : il faut une demi-journée pour aller aux champs et en revenir. Ce schéma idéal est une réalité exclusive dans une société rurale primitive, tandis que la différenciation du travail lui ajoute une troisième dimension : les bourgs, les villes, les capitales. Tant que l'homme n'élabore qu'un nombre restreint de matériaux, la population reste dispersée, chaque unité vivant dans une petite économie fermée. L'élargissement du cercle des matériaux amène une diversification des produits et leur accroissement, provoquant la concentration des hommes au-dessus du subtratum rural dispersé.

Ce processus, qu'a résumé Pirenne lorsqu'il a écrit : « les villes sont filles du commerce » a été amorcé en France très tôt. La France a fait son apparition sur la scène de l'histoire comme un pays déjà assez urbanisé. César dans ses Commentaires mentionne une trentaine d'agglomérations dont Avaricum (Bourges) dans les marécages, Bibrachte sur une colline, la Cité des Parisii sur l'île de la Seine, Alésia etc. A ces villes gauloises il faut ajouter de nombreuses colonies grecques dans le sud, comme Marseille dès le VIe siècle, Ensérune près de Béziers, dès le Ve siècle, Glanum près de Saint-Rémy, Agdes etc.

Mais c'est pendant l'époque romaine que l'urbanisation atteint une ampleur prodigieuse. Les migrations en masse de la campagne vers les villes apparaissent. Une hiérarchie urbaine s'établit : au sommet les *civitates* dont certaines étaient les capitales des provinces, ensuite les *pagi* et puis les *vici*. Tacite rapporte dans ses Annales

que la Gaule pendant le règne d'Auguste avait 97 civitates, tandis que la *Notitia Dignitatum* du IVe siècle énumère 17 provinces et 114 *civitates*. La *civitas* correspondait au siège du département, le *pagus* et le *vicus* à celui d'arrondissement et du canton.

Ainsi les villes de l'époque gallo-romaine constituaient déjà le réseau solide d'une armature urbaine. Aux agglomérations celtes, sièges des tribus comme Avaricum, ville des Bituriges au croisement des routes nord-sud et ouest-est, comme Bordeaux, ville des Bituriges Vivisques à l'embouchure de la Garonne, comme Paris, ville des Parisii au croisement du fleuve et de l'importante route qui, venant de la Loire par Orléans, allait vers la Belgique par Senlis, vient s'associer toute une famille de créations romaines : les unes montant de la Méditerrannée vers l'intérieur par la vallée du Rhône (Narbonne, puis Nîmes, Arles, Aix-en-Provence, Orange, Lyon, Béziers, Dijon sur la via Agrippa, route de l'or reliant le Rhône au Rhin), les autres longeant le *limes* sur le Rhin (Cologne, Bonn, Mayence, Strasbourg, Trèves), ensuite les villes de naissance spontanée, tels les lieux de foires aux noms comportant le terme « forum » comme Forum Julii actuelle Fréjus. Quelques-unes d'entre elles avaient et ont encore un rôle important, comme Lyon, la capitale de la Gaule, Toulouse, la capitale wisigothique, Bordeaux, la capitale de l'Aquitaine et sont encore des métropoles. D'autres, comme Arles, la 3e ville de l'Empire, Nîmes, une de plus belles villes impériales, ont vu leur destin décliner, lorsqu'elles ont cessé d'être des villes d'étape ou des lieux de décisions.

Après une période de désurbanisation, déclenchée par les Grandes Invasions, quand les villes perdent jusqu'aux 4/5 de leur population, quand elles se renferment dans l'autarcie tandis que la conquête arabe de l'Afrique du Nord leur a fermé les portes du progrès en arrêtant le commerce sur la Méditerranée, la nouvelle grande période de l'urbanisation commence vers la fin de XIe siècle avec la reprise des relations avec l'Afrique et l'Orient.

Une véritable croisade de nouvelles créations urbaines commence au XIIe siècle. Il naît toute une série de nouvelles villes aux noms caractéristiques, formés soit d'après le nom du fondateur comme Créon, soit, le plus souvent, rappelant par référence une ville étrangère comme Cordes, Mirande, plusieurs Barcelonne, Fleurance, Boulogne, Bruges en Béarn etc. Leur fonction est à la fois économique et militaire. Pour la royauté ou les seigneuries, c'est le moyen d'élever la densité de la population et par suite aussi leurs revenus. Dans le Midi leur fonction est surtout militaire dans les différends qui opposaient les Comtes de Provence au Roi de France. La ville la plus connue est Montauban créée en 1144 par le Comte Alphonse

Jourdain. Plus tardives sont celles que l'on élève au XIIIe siècle pour barrer la route aux Anglais de Bordeaux : Sainte-Foy-la-Grande 1250 dans la vallée de la Dordogne, Eymet 1270 dans celle du Dropt, Villeneuve-sur-Lot dans la vallée du Lot et toute une série défendant la vallée de la Garonne à l'Agenais. De même les Anglais ont entouré Bordeaux d'une série de satellites : Créon, Libourne, Monségur.

Celles qui ont été élevées sur les sites générateurs des villes : confluents aux passages des rivières, croisements de routes, approches de la montagne, ont prospéré après la disparition de leur fonction primaire, mais la plupart sont aujourd'hui des chef-lieux de canton. Car la fonction commerciale, la seule véritable fonction urbaine générale, exige un site urbain.

Par contre, les métropoles se dégagent de nouveau et ce n'est pas un hasard si la plupart sont d'anciennes agglomérations dont le rôle fut toujours important. D'autres lient leur destin à celui des maisons princières, mais il est rare que celles-ci progressent dans une capitale qui n'a pas de possibilités d'extension.

Vers la fin de l'époque féodale les capitales des provinces sont plus ou moins fixées : Paris, Lyon, Toulouse, Bordeaux, Marseille, Rennes, Dijon, Orléans, Strasbourg.

La prochaine époque de fondation des villes commencera au XVIe siècle et durera jusqu'au XVIIIe. On peut y distinguer trois types : les villes forteresses parmi lesquelles se distinguent les créations de Vauban dans la triple zone des villes fortifiées vers l'est (Neuf-Brisach 1698, Belfort, Sarrelouis, Montlouis), les villes de résidence : nouvelle Nancy, capitale de la Lorraine, Charleville et Nevers par Charles de Gonzague 1608 et deux exemples caractéristiques par leurs succès inégaux : Versailles et Richelieu. Tandis que Versailles représente un succès éclatant, Richelieu, la fondation du Cardinal, était un avortement complet qui nous offre aujourd'hui une triste image, prévue d'ailleurs par la Fontaine tout homme distrait qu'il fût. Dans une lettre à sa femme il écrivait : « Son fondateur, qui prétendait en faire une ville de renom, a mal pris ses mesures. Je m'étonne, comme on dit qu'il pouvait tout, qu'il n'avait pas fait transporter la Loire au pied de cette nouvelle ville, ou qu'il n'y ait pas fait passer le grand chemin de Bordeaux. Il devait choisir un autre endroit ». Et enfin, les villes d'origine économique, pour la première fois une tentative sérieuse depuis l'apothéose de la ville dans l'Empire romain. Ce sont les ports en premier lieu : Le Havre 1517 après la découverte des Amériques, puis les quatre fondations de Colbert en 1666, trois sur l'Atlantique (Brest, Lorient et Rochefort) et un sur la Méditerranée, Sète comme débouché du

canal du Languedoc (canal du Midi) reliant la Méditerranée avec l'Atlantique. Des essais sur le continent ne sont restés que des villages (Villeneuvette en Hérault, Glacière près de Cherbourg). Pourtant les Salines de Chaux par Ledoux marque une étape importante de l'urbanisme malgré l'abandon total : le fonctionnalisme théoriquement défini y fait son apparition. Le plus grand succès fut encore Le Creusot au XVIIIe siècle.

Ainsi à la veille de l'industrialisation, la France était pour l'époque un pays très urbanisé, possédant une armature urbaine logique et hiérarchisée avec des villes très bien distribuées dans l'espace. Une évolution spontanée des villes aux sites propices laissant jouer les facteurs générateurs des villes, aidée par le développement harmonieux de la société féodale qui a élevé les capitales des provinces, aboutissant aux temps de l'absolutisme royal à une déconcentration administrative dans la personne des intendants, siégeant dans ces métropoles. Et parmi toutes ces villes, Paris, qui dès le début s'engagea sur le chemin de la Capitale nationale, grâce à l'affirmation lente mais sûre de la royauté. Tout ce processus, complété par les créations judicieuses ex-nihilo, a donné à la France un réseau de villes dont l'avenir promettait de brillantes espérances.

Malheureusement l'évolution ultérieure a pris un autre chemin après l'avènement de la machine. On n'est pas très certain sur la manière de dater le début de la révolution industrielle. Nombreux sont ceux qui l'identifient à l'invention de la machine à vapeur en 1769, puis de la machine à tisser. John Nef la fait commencer à partir du XVIe siècle, Lewis Munford commence en 1750 son ère paléotechnique, Pierre Francastel la date à partir de 1851 par le compte rendu du Comte Laborde sur l'Exposition Universelle de Londres et il y en a qui soutiennent avec succès la thèse que l'industrialisation fut un processus continu à travers l'histoire, comme Max Schull.

Quoiqu'il en soit c'est à partir du début et surtout, à une plus grande échelle, à partir de la moitié du XIXe siècle que des changements de fond commencent à transformer la physionomie harmonieuse de l'espace français. Une nouvelle période de l'urbanisation s'ouvrait, mais telle que l'on n'a jamais vue jusqu'alors. Touchant les autres pays en voie d'industrialisation, ce processus, à cause des changements simultanés sur le plan économique et administratif, a pris en France une tournure particulièrement défavorable : l'agrandissement démesuré de Paris au regard des autres villes.

Passons en revue les principales causes de l'urbanisation. En ce qui concerne la première phase, elles relèvent des trois notions déjà classiques :

— la révolution industrielle ;

— la révolution des transports ;

— la révolution démographique dans le sens d'une véritable explosion.

Pour la deuxième phase, dont nous sommes encore les contemporains, les causes en sont radicalement différentes. Elles résident dans la pénétration de la technique à la campagne y rendant la présence d'une nombreuse population de moins en moins nécessaire, dans l'élévation généralisée du niveau de vie et dans la pénétration du confort urbain à la campagne, notions que la récente reconnaissance de la fonction tertiaire des villes vient compléter.

Car la révolution industrielle a été un facteur puissant mais très spécifique de l'urbanisation et la durée de son exercice a été relativement limitée.

Parce qu'au début, l'apparition de la machine dans l'industrie amenait sa concentration sur le lieu de production de la force motrice, la faiblesse du réseau de transports indiquait la localisation près des gisements de matières premières, le faible rendement mécanique nécessitait une grande quantité de main d'œuvre, le faible rendement économique orientait l'exploitation directe de cette masse d'ouvriers, l'étroitesse du marché orientait la localisation à proximité du marché. Tous ces facteurs ont contribué à la transformation des fonctions urbaines, créant les agglomérations dites industrielles, notion encore profondément incrustée dans un grand nombre d'esprits qui ne voient la croissance urbaine qu'à travers le nombre d'emplois industriels.

Une telle constellation des facteurs de localisation archaïque a eu comme conséquence l'agrandissement démesuré des grandes villes-marchés d'un côté et la naissance de toute une série d'agglomérations industrielles dans les régions houillères comme dans le Nord et en Lorraine, auxquelles nous donnons aujourd'hui le nom de « corrons », refusant de les qualifier comme villes précisément à cause de l'insuffisance des activités tertiaires, notamment des services.

En ce qui concerne la révolution démographique, c'est seulement dans les pays sous-développés qu'elle a encore le caractère de l'explosion. En France, comme dans le reste de l'Europe, elle se manifeste par les migrations de la campagne vers les villes. La déruralisation de la population est un phénomène normal en soi et nécessaire. L'inconvénient grave réside dans la dépopulation des provinces qui se poursuit à un rythme accéléré créant des déséquilibres démographiques.

Les changements qualitatifs de la seconde révolution industrielle ont effacé l'influence de premiers facteurs de localisation indus-

trielle grâce à l'emploi de l'électricité ou de l'essence comme force motrice, la complication de la technologie rendant aléatoire la localisation sur les gisements de minerais, à la densification du réseau de communications, surtout par l'apparition de la route qui a atténué le rôle concentrationnaire que le chemin de fer a eu au XIXe siècle. L'urbanisation se trouve actuellement guidée plutôt par l'influence indirecte de l'industrialisation, par l'accroissement des activités dites « d'affaires », par la nécessité d'un réseau de distribution, par la nécessité de la recherche scientifique, par l'accroissement de tous les besoins personnels de la population. Le XIXe siècle était dominé par le problème de la production, le XXe siècle le sera par celui de la distribution. Cela nous autorise à transformer la célèbre phrase de Pirenne : « les villes sont filles du commerce », en ce sens qu'elles sont aujourd'hui « filles du tertiaire ».

La croissance des villes est caractéristique de tous les pays industrialisés. Essen qui en 1800 n'avait que 4 000 habitants en a aujourd'hui 600 000, Dusseldorf s'est agrandie en 100 ans de 10 000 à 400 000 habitants. Londres, qui en 1801 avait 1 000 000 d'habitants a vu en 100 ans cette population décupler.

Mais en France, malgré la moindre vitesse de l'urbanisation, ce processus a pris des proportions alarmantes à cause de l'agrandissement démesuré de l'agglomération parisienne et du très faible développement des autres villes.

Ainsi, si au début, la désertion des campagnes se faisait au profit des villes, elle s'est vite transformée en dépopulation des provinces au profit de certaines villes, avant tout de Paris.

Paris avait en 1801 547 000 habitants ; aujourd'hui l'agglomération en compte près de 8 000 000. Ainsi pour un moindre degré de l'urbanisation du pays en comparaison avec l'Angleterre, l'indice d'accroissement de Paris de 1/13 en 100 ans, est plus élevé que celui de Londres qui est 1/10, tandis que pendant la même période Marseille et Lyon se sont agrandies seulement 6 fois. La région parisienne est donc une anomalie exceptionnelle dans le Monde : sur 2,2 % du territoire national vivait en 1962 18,1 % de la population avec une densité excessive de 755 hab/km², tandis que les densités en province sont nettement au-dessous des moyennes européennes.

Pendant que l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie ont développé un nombre considérable de grandes villes, des métropoles régionales, en France se creusait un fossé de plus en plus profond entre la Capitale et les villes de province. Hambourg a 1 832 000 habitants, Munich 1 085 000, Francfort-sur-le-Main-Wiesnaden-Mayence 1 200 000, et si l'on considère même les 15 villes de la Ruhr comme

une agglomération d'un seul tenant de 5 000 000 d'habitants, cela ne représente que 10 % de la population nationale. En Italie, Rome avec 2 000 000, Milan 1 500 000, Turin 1 000 000, Gênes 800 000.

En Angleterre, l'énormité de Londres avec 8 172 000 habitants en 1961 est rendue sensiblement moins dominante par les puissantes conurbations de Manchester-Liverpool 4 000 000 d'habitants, de Birmingham 2 344 000, de Leeds-Bradford 1 703 000, de Glasgow-Edimbourg 2 500 000.

Toute autre est la situation en France où 7 369 000 habitants de l'agglomération parisienne représente 48,3 % de la population des grandes villes, tandis que les distances qui séparent les capitales de provinces de Paris sont énormes (400 kms minimum contre 150 et moins dans les pays voisins).

Il est vrai que les conjonctures historiques ont prédestiné Paris comme la seule et unique capitale. Mais c'est surtout la centralisation napoléonnienne et celle des autres régimes ensuite, de 1815 à 1940, qui ont favorisé une concentration parisienne excessive. Les préfets perdaient de plus en plus leur pouvoir et leur initiative et Paris devenait le siège de toutes les décisions d'abord politiques et administratives puis aussi économiques. Ceci a orienté la conception des réseaux du chemin de fer et de la route. L'image de Paris dévorant la France était un motif fréquent dans les journaux de l'époque.

Pourtant la Constituante, en détrônant les capitales provinciales par l'institution de 83 départements, avait l'intention de donner aux départements une autonomie afin d'assurer un équilibre démographique, mais elle n'avait pas tenu compte de l'effet polarisateur des villes. Elle ne le pouvait pas, d'ailleurs, puisque la notion est toute récente. Au lieu de créer des départements, si souvent critiqués comme coupures artificielles, la Constituante a en réalité ressuscité toute une série d'anciennes provinces préféodales, mais la dispersion trop poussée du pouvoir, sans véritables points d'attraction, a favorisé, malgré elle, la force de gravitation sur Paris. Cette domination parisienne se manifeste aujourd'hui par le monopole sur l'industrie vitale (automobile, électronique, bâtiment, tandis que pour rendre la situation encore plus grave, les industries en déclin se trouvent en province : Textile dans le Nord, Chaussure dans les Vosges), par le monopole exclusif de toute activité artistique et intellectuelle et par la domination absolue dans les affaires puisque 64 % des sièges sociaux des grandes entreprises et banques se trouvent à Paris.

Bref, cette situation a justifié le titre d'un livre retentissant de J.-F. Gravier : « Paris et le désert français ».

— le désert qui se manifeste par le dépeuplement de la campagne et des provinces et par la baisse générale de la productivité qui en découle.

— par l'affaiblissement démographique de la nation, vu que le taux de naissances est plus bas dans les grandes villes et ce sont les meilleurs individus qui quittent la campagne pour la ville.

— par la paupérisation et prolétarisation de régions entières, notamment le Centre, les Landes de l'Ouest, la Bretagne, le Languedoc et dans une moindre mesure les Vosges et la Champagne.

Il n'est donc pas étonnant que cette situation, perçue et dénoncée par les urbanistes, géographes, sociologues et ces derniers temps par les économistes ait suscité finalement un vif intérêt du Gouvernement. Celui-ci, d'abord à travers le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, ensuite à travers le Commissariat général du Plan d'équipement et de la Productivité et enfin plus spécialement et aussi plus spatialement, à travers la Direction de l'Aménagement du territoire, devenue la Délégation à l'Aménagement du territoire du Commissariat du Plan, a mis en œuvre toute une série de mesures pour améliorer la situation.

Il faut souligner cependant, qu'en dehors de cet ordre d'idées subjectives représentées par une prise de conscience du problème, il est apparu une amélioration objective des circonstances, notamment :

1. La disparition spontanée de certaines causes initiales de l'urbanisation se rapportant à la localisation des activités, avant tout industrielles. La transformation de la révolution industrielle sur le plan qualitatif appellée peut-être exagéremment la seconde révolution, a introduit des facteurs de localisation tout-à-fait nouveaux, dont nous avons déjà fait mention. Le besoin prépondérant en cadres et main-d'œuvre qualifiée qui cherchent pour vivre une ambiance agréable, appartements confortables, n'acceptant plus les banlieues industrielles sordides, ouvre de nouveaux horizons aux régions jusqu'à maintenant en régression économique, mais pourvues des sites agréables et jusqu'à maintenant orientées exclusivement sur la monoculture touristique, très fragile.

2. Le phénomène de l'éclatement urbain. On observe depuis 1954 un ralentissement spontané de la croissance des plus grandes agglomérations, spécialement de Paris. Dans la période allant de 1954 à 1962, le rythme de croissance de la région parisienne était déjà nettement inférieur à celui des 22 autres villes prises entre 32 de plus de 100 000 habitants. Naturellement, l'immigration en 1954 de 135 000 personnes à Paris, représente encore, en chiffres absolus, la croissance la plus élevée en France depuis le début

du siècle. Cependant, elle a une signification toute différente : tandis qu'entre 1851 et 1936 le taux de croissance de la population urbaine pour toute la France était 14 %, le taux de Paris étant trois fois plus élevé et celui des autres grandes villes deux fois, à partir de 1954 la population urbaine en France et celle de l'agglomération parisienne ont le même rythme et nombre de villes de province, comme Grenoble, le dépassent par leur taux d'immigration.

Ce phénomène est la conséquence, dans le sens positif, de la diffusion généralisée du véhicule individuel (le chemin de fer ayant été auparavant un facteur de concentration) et, dans le sens négatif, des conditions impossibles de circulation et d'habitation dans l'agglomération parisienne dont l'atmosphère contient des quantités de plus en plus inquiétantes de gaz carbonique, d'anhydride sulfureux, d'acide sulfurique et où l'ensoleillement a baissé dans les 50 dernières années de 25 %.

On peut dire que la coupure se situe, en général, aux environs de 1930. Jusqu'à cette époque il a semblé que les villes grandiraient d'une façon continue à l'infini. La tendance au ralentissement et à l'éclatement serait en France entre 1936 et 1954 encore plus accentuée par la pénurie de logements. Elle aurait pu suivre les tendances de l'Angleterre et des États Unis où on a noté les dépeuplements des grandes villes allant jusqu'à 10 % par an à Boston, Pittsburg, Saint-Louis et même 13,4 % à New York, si elle n'avait pas été freinée par une politique favorisant l'habitat collectif. Pourtant, l'Institut National de Statistique a délimité déjà en 1959 des « zones de peuplement industriel et urbain » (Z. P. I. U.) qui dépassent largement le cadre des agglomérations urbaines. Dans cette conception plusieurs créations, dont on peut citer Toulouse Le Mirail et Orléans II, agglomérations de 35 000 habitants, inaugurent la doctrine de la ville grappe à la place de la ville nappe.

Les mesures prises ont été fondées sur des conceptions différentes selon les étapes. Au début elles étaient purement négatives, orientées à freiner la croissance de la région parisienne, puis préconisaient la déconcentration des fonctions parisiennes pour être relayées par des mesures positives apportées pour relancer la vie économique et sociale régionale. Tout un mouvement scientifique et administratif s'est déclenché, cristallisant peu à peu les conceptions. Les noms qu'il portait variaient depuis la planification régionale, l'aménagement de l'espace, devenant finalement et officiellement l'aménagement du territoire.

Sa tâche principale, résumée en quelques mots, est la liquidation du sous-développement relatif de certaines régions sur le plan

économique, culturel et social et cela dans l'intérêt de la nation. Il est bien entendu qu'une égalité absolue de la croissance entre toutes les régions est impossible à réaliser. L'objectif principal, cependant, est de donner le maximum de chances au développement de chaque unité territoriale en rapport avec ses ressources. Pour le réaliser il est nécessaire d'entreprendre sur le plan démographique des mesures susceptibles d'arrêter la dépopulation, puisqu'il n'y a point de croissance au-dessous d'une certaine densité. Pourtant il ne s'agit pas d'empêcher la désagrarisation de la population rurale, nécessaire dans les nouvelles conditions d'exploitation. Mais pour que la population désagrarisée reste sur place il n'est pas suffisant de lui trouver du travail, quoique ce soit indispensable, mais il lui faut rendre possible son épanouissement social et culturel et faciliter l'utilisation des services. Il s'agit par conséquent d'approcher le tertiaire de la campagne.

Ainsi, les aspects de l'aménagement du territoire sont différenciés, tout en ayant le même but : réexaminer la localisation des activités industrielles, augmenter la productivité agricole et faciliter l'écoulement de ses produits, améliorer les transports pour renforcer les liens économiques et sociaux et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, définir les fonctions des villes et concevoir leur équipement.

Quel est le rôle des villes dans tous ces efforts? Nous avons déjà touché la question du changement des critères de localisation de l'agriculture, de l'industrie et des services résultant des nouvelles conditions technologiques et économiques de la production, de l'élargissement du marché et de nouvelles aspirations socio-psychologiques de la population. Tout ceci souligne en même temps l'importance des facteurs extra-économiques dans la localisation des activités. En un mot, la géographie des activités est de plus en plus influencée par les relations humaines. Ceci démontre en même temps combien l'aménagement du territoire doit se consacrer à la définition des cadres de la vie en société. D'où ressort l'importance des villes et de leurs relations mutuelles, ainsi que de leurs relations avec la campagne.

C'est la raison pour laquelle, dans le cadre du Ve plan, le Rapport de la Commission Nationale de l'Aménagement du territoire, créée au sein du Commissariat Général du Plan en 1963, met un accent particulier sur la conception de ce qu'on appelle l'armature urbaine. Vraiment, on s'est rendu compte, après les premiers essais, que tout n'est pas dans la déconcentration de Paris. Paris est une ville à fonction internationale et il serait illusoire d'essayer de la ramener aux dimensions rationnelles pour une métropole nationale. Il s'agit

seulement de soulager Paris des fonctions qui ne sont pas indispensables à son profil. Mais pour cette opération il est nécessaire de préparer des structures d'accueil. Car, en appliquant les mesures appropriées depuis le refus du permis de construire, jusqu'aux diverses formes d'encouragement d'ordre financier ou fiscal, la déconcentration va bon train, mais les résultats ne sont point spectaculaires. La moitié des opérations de décentralisation intéresse des localités situées dans un rayon supérieur à 70 km, mais inférieur à 250 km de Paris. Ainsi, le plus grand nombre des entreprises décentralisées conservent leur tête à Paris.

La croissance d'une région n'est pas uniquement fonction de la présence d'un nombre plus ou moins élevé d'usines et de l'agriculture intensifiée. Pour que ces branches puissent fonctionner, il y faut tout un climat, du tertiaire diversifié depuis la distribution jusqu'à l'enseignement technique et supérieur et la recherche scientifique.

Nous avons dit comment la diversification des activités conduit à la hiérarchisation des groupements de la population. Il n'y a pas de croissance sans polarisation et les conceptions de certains, par exemple celles de l'architecte F. L. Wright : de la disparation des villes sous forme d'agglomérations diluées en les dispersant à travers le pays, sont des mythes inspirés par les théories utopistes sur le retour à la nature.

Bien au contraire, plus que jamais, il est nécessaire que les villes représentent l'encadrement tertiaire du pays. Cela nous conduit à conclure qu'il n'est plus suffisant de faire des plans d'urbanisme de villes : le rôle principal des planificateurs est de leur déterminer des fonctions dans le cadre d'une armature urbaine. La localisation des services, prise dans le sens le plus large, y est de la plus grande importance, puisque leur impératif est avant tout l'accessibilité, et la fonction des services est essentiellement urbaine. Et en plus, c'est le problème de l'équipement. S'il nous est facile aujourd'hui d'évaluer les biens matériels dont on aura besoin dans l'avenir par habitant, il n'en est pas de même en ce qui concerne la définition du cadre de vie, le type de villes, ou la manière dont sera répartie la journée de l'homme entre le temps de travail et le temps consacré aux loisirs, la durée de l'apprentissage professionnel etc. Voilà autant de questions qui attendent une réponse.

Les activités tertiaires représentent actuellement les 31,5 % de toutes les activités de la France et cette valeur est toujours en progression. Étant essentiellement urbaine, les villes représentent non seulement le support de la croissance économique mais aussi une structure sociale et un cadre d'équipement, attirant des acti-

vités et rayonnant les services. A condition qu'elles soient bien localisées dans le territoire, c'est la seule manière qu'elles ont de pouvoir devenir le facteur puissant de la croissance régionale et de la stabilité démographique.

Les études entreprises dans le but de dégager une conception fonctionnelle de l'armature urbaine ont porté principalement sur la définition des fonctions des villes et ont permis de distinguer trois niveaux : niveau de base en contact direct avec le milieu rural, niveau intermédiaire et niveau supérieur concernant les métropoles régionales.

1. Le niveau de base est constitué par des bourgs et centres ruraux ou encore villages-centre, dans lesquels les fonction urbaines se concentrent et se développent de plus en plus en fonction des changements du mode de vie rurale. Ce sont les agglomérations de 2 000 à 10 000 habitants avec au moins 500 emplois tertiaires. Leur signification est particulièrement importante si l'on sait que la France est un pays de civilisation rurale ancienne. La vie urbaine et rurale se sont définies dès le Moyen Age, l'une par rapport à l'autre, et le brassage de leur relation a toujours facilité l'enrichissement mutuel quoiqu'il fût aussi une occasion de conflits.

Ces petites villes, quelquefois les chef-lieux de canton, permettant à la population rurale de vivre au rythme urbain devraient en principe étendre leur influence sur une zone comprise dans un rayon de 12 km, avec une densité minimum de 10 000 habitants, soit au moins 20 hab/km^2.

2. Le niveau intermédiaire est constitué par des villes exerçant des fonctions locales et régionales dans des zones de grandeur très variée. On peut les appeler aussi les centres principaux. Ces villes représentent l'élément intégrateur de l'espace. Leur pouvoir de polarisation est fonction de leur taille, décroissant sensiblement avec l'éloignement, et il est aussi fonction de la différenciation et de la rareté des services rendus. Inversement, la densité de la région polarisée détermine l'importance de l'espace polarisé. Leurs fonctions administratives, scolaires, commerciales et industrielles supposent un noyau d'au moins 25 000 habitants et une population de 250 000, répartie dans un rayon de 50-60 km, soit une densité minimum de 30-35 hab/km^2. Exemples typiques : Grenoble, Rennes, Clermont-Ferrand, Saint-Étienne, Dijon, Rouen, Caen, Boulogne, Limoges, Montpellier, Nîmes, Arles, Châlons-sur-Saône, Reims, Lorient etc. Le niveau intermédiaire comprend encore un sous-niveau les centres secondaires de 10 000 à 25 000 habitants, correspondants aux sous-préfectures.

3. Au niveau supérieur on retrouve le groupe des villes définies

comme Métropoles régionales. On les appelle aussi Métropoles d'équilibre. Leur rôle est défini par l'intensité de leur influence dans une ou plusieurs régions et par la spécialité et la rareté de leurs fonctions. Elles doivent avant tout diriger la vie économique et sociale de larges régions évitant ainsi le recours généralisé à la capitale. Les métropoles régionales sont donc avant tout des centres de décisions, de conceptions et de services rares.

En disant « centre de décision », on pense immédiatement à l'Administration. Tout en reconnaissant l'importance de sa présence, une métropole ne mérite son nom que si elle héberge l'appareil dirigeant de grandes firmes industrielles et commerçantes. Pour la comparaison : tandis que la plupart des industries françaises situées hors de Paris sont télécommandées de Paris, Dusseldorf est appelée le cerveau de la Ruhr.

« Centre de conception » signifie que la métropole régionale doit rayonner par sa presse, son Université, son enseignement technique, ses arts et lettres, ses laboratoires de recherche.

Et « centre de services rares ». La métropole doit offrir toute la gamme du commerce spécialisé, de luxe, posséder de nombreux services techniques et financiers, comme banques, agences, et toute sortes de professions.

Ainsi la métropole n'est qu'accessoirement le producteur des biens matériels et l'activité industrielle apporte à ses fonctions directrices dans la mesure où elle est génératrice d'une activité scientifique. La métropole est donc caractérisée par un pourcentage encore plus élevé des activités tertiaires, aux environs de 50 à 60 % de la population active. (A titre de comparaison : Rome 67 %, Glasgow 59 %, Francfort-sur-le-Main et Milan 53 %). Pour cette raison il semble que le minimum de concentrations soit une population d'au moins 100 000 habitants. Il a été souvent écrit qu'il est impossible de développer des fonctions métropolitaines au-dessous du seuil d'un million, thèse brillamment abolie par l'exemple de Genève, type de la métropole régionale avec seulement 277 000 habitants. Turin et Florence ont un rayonnement régional plus important que Naples avec ses 2 000 000 à qui on refuse la fonction métropolitaine. On voit bien que les facteurs qualitatifs sont décisifs. Toutefois il semble, que l'optimum se situe entre 300 et 500 000 sans qu'ils soit pourtant possible de généraliser.

L'influence externe de ces villes a été étudiée sous différents aspects comme : le nombre de salariés travaillant dans les entreprises en dehors de l'agglomération dont le siège social est dans la ville, l'attraction de la ville à travers les communications téléphoniques, le trafic de voyageurs en chemin de fer, les migrations

internes etc. Le recoupement de ces critères a placé en tête 8 villes après Paris qui peuvent et doivent recevoir la fonction de métropoles régionales : Lyon et Marseille, puis Bordeaux, Lille, Strasbourg, Toulouse, Nantes et Nancy.

Or, c'est précisément au niveau des métropoles que le territoire de la France présente des insuffisances graves dans son organisation spatiale. Elles ont toutes une localisation périphérique : sud, est et nord, tandis que le centre est absolument vide et l'ouest n'est polarisé que par Bordeaux. Il s'ouvre ainsi devant l'urbanisme une tâche grandiose de combler cette lacune. On compte qu'un nombre de villes du niveau intermédiaire comme Rennes, Orléans, Clermont-Ferrand, Montpellier pourront en 1985 accéder au rang de métropoles eu égard au dédoublement attendu de la population urbaine vers la fin du siècle.

Une telle conception de métropoles régionales suppose la définition des régions. Déjà en 1960 le Gouvernement avait institué 21 circonscriptions d'action régionale : ces derniers temps on propose de les ramener à 16 en tenant compte de nouvelles études. La circonscription d'action régionale n'est rien d'autre que la région-plan ou la région de programme déjà bien connu. En réalité, c'est pour le moment un heureux compromis entre deux thèses de la définition : la région homogène d'inspiration géographique et statique et la région polarisée de l'école économiste et dynamique. Il faut souligner que les circonscriptions d'action régionale ne changent en rien les limites administratives actuelles, elles réunissent simplement plusieurs départements selon les critères régionalistes, car l'adaptation des structures publiques au fait régional ne demande pas de virages brusques et inopinés mais bien plutôt une évolution qui tient compte des traditions et coutumes.

Si l'on y ajoute la fonction du préfet régional, créée en 1964 avec la mission de coordination et d'animation, assisté de tout un état-major économique, on ne peut s'empêcher de penser combien cette nouvelle conception rend étrangement actuelle l'organisation territoriale sous l'ancien régime :

L'intendant du Roi dans chacune des 35 généralités, assisté de son secrétaire général, des commis et des subdélégués s'est montré très efficace. Sous Louis XV, 40 000 km de routes ont été entièrement rénovés en 25 ans, qui constituent encore aujourd'hui la base du réseau national. Et l'histoire de l'urbanisme a gardé un souvenir reconnaissant des intendants comme Tourny à Bordeaux, d'Étigny à Toulouse, de Blossac à Poitiers, Foucault à Caen et d'autres qui furent des grands urbanistes administrateurs.

En approchant du terme de cet exposé, nous pouvons souligner

maintenant toute l'inutilité des discussions acharnées portant sur le niveau optimum des villes et l'énorme erreur de beaucoup d'architectes le fixant à 300 000 habitants. Qu'est-ce que le niveau optimum? Est-ce celui qui offre le plus d'agréments à l'habitation? Ou celui qui permet les moindres frais de l'infra-structure per capita? Ou celui qui est le plus suceptible d'attirer des activités? Et encore lesquelles? On ne peux parler du niveau optimum qu'en rapport avec la fonction des villes dans le territoire sur lequel doit s'exercer leur effet de polarisation et encore sans aucune possibilité de généralisation théorique.

Je sais que je n'ai point réussi à vous exposer les problèmes, et encore moins les solutions possibles, d'une façon complète. L'espace limité dont nous disposons m'excuse de ne pouvoir aller plus en détail. Pour être plus complet, mon savoir me ferait défaut dans cette matière complexe relevant de nombreuses disciplines scientifiques et techniques.

En concluant, nous pouvons dire au moins que l'avenir de l'urbanisme français n'est pas dans les visions et théories chimériques de la dilution urbaine ni dans la vaine recherche de la ville idéale poursuivie par l'Humanité depuis l'Antiquité, ni dans les solutions faussement géniales des faux problèmes de structures urbaines rigides et autoritaires issues de cerveaux dogmatiques et en réalité ignorants, mais bien plutôt dans la recherche de l'équipement urbain en fonction d'une armature urbaine soutenant le pays sur la voie de sa croissance économique et du progrès social. Ainsi, en abordant aujourd'hui une nouvelle échelle de problèmes, il aura justifié son passé prestigieux. Pour que soit réalisé le souhait curieusement visionnaire d'un poète étranger, Goethe : « Comme la belle France serait heureuse si, au lieu d'avoir un centre elle en avait dix, dispensant autour d'eux la lumière et la richesse. »

Ante MARINOVIĆ-UZELAC.

OISEAU PUBLIC

En 1927 la poésie surréaliste serbe s'enrichit d'une œuvre d'une rare valeur poétique, qui dépasse les écoles et indique en même temps le haut niveau qu'a atteint la poésie surréaliste serbe. C'est le long poème de Milan Dedinac (1902-1966), l'*Oiseau public*. Avant l'*Oiseau public*, qui a paru en plaquette, on ne connaissait de Dedinac que quelques rares poèmes, d'une incontestable douceur déchirante, poèmes « slaves », comme l'écrivait Rastko Petrović, et qui paraissaient dans *Chemins* et *Témoignages*. Dedinac, extrêmement sévère pour lui-même et sa création, écrivait peu, avec un haut sens moral, surréaliste et en même temps artistique, ce qui chez lui ne s'opposait pas, prouvant ainsi que les véritables artistes réussissent à dépasser les antinomies en apparence irréductibles. Avant de publier l'*Oiseau public*, Dedinac s'était tu pendant deux ans, en proie à ses chimères, à ses luttes intérieures, à ses interrogations brûlantes, qui allaient donner leur cachet indéchiffrable à l'*Oiseau public*. Tandis que Marko Ristić est avant tout un théoricien né, un promoteur, un esprit lucide, ce qui est sensible tout d'abord même dans ses poésies et va le porter vers l'essai, la critique littéraire dans le sens surréaliste du mot, faisant de lui un centre, un pôle vivant de la doctrine surréaliste, — Milan Dedinac, essentiellement poète, a dans l'*Oiseau public*, bien que très jeune encore, trouvé sa véritable voie et son expression la meilleure.

L'importance de cette œuvre est multiple. Par son incontestable et haute valeur poétique, l'*Oiseau public* prend une des premières places dans le bilan général de l'apport surréaliste à la poésie yougoslave.

« Dédaignant tout ce qui en poésie est la part de l'*artisme*, le langage sobre et pur de Milan Dedinac n'a recherché aucune parure si ce n'est l'incomparable mélodie qu'il recèle. L'*Oiseau public* est un de ces rares textes surréalistes qui remontent aux sources mêmes de notre langue et prolongent nos plus belles traditions. [1] »

[1] Z. Mišić, *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine*, Paris, Seghers 1959, p. 67.

Mais ce qui nous intéresse encore davantage ici, c'est le rôle que cette œuvre a joué à ce moment-là, en 1927-1928, par la révélation des richesses inattendues et parfaites qu'elle apportait, et par sa valeur de soutien et de preuve vivante pour les théoriciens du surréalisme serbe (au premier rang Marko Ristić et Dušan Matić), preuve que la route qu'ils suivaient était bonne, et donnait ses fruits incomparables sur le sol belgradois aussi, si bien que l'accueil reçu par cette plaquette chez les surréalistes serbes représente une date dans le développement du mouvement et dans l'élaboration de sa théorie.

Dedinac a écrit l'*Oiseau public* en y introduisant ses émotions de jeunesse, sa poursuite douloureuse, épineuse, acharnée de l'inspiration, du sens de la vie, qui se mêle à celle-ci, en donnant au monde, telle une énorme blessure volontaire, le fruit brûlant de tout son être. Cette poésie éminemment surréaliste, n'emploie pas de grands mots, ni d'expressions surprenantes pour s'exprimer. Elle coule simple, brûlante et limpide, en emportant avec elle le cœur du poète pour le disperser dans le monde. C'est en cela qu'elle nous fait penser à la pureté, à la simplicité et à la justesse des paroles d'Éluard. Mais il n'y a là absolument rien qui pourrait être attribué à une influence quelconque que Dedinac aurait subie. Cette poésie n'est pas automatique ; mais elle est surréaliste, parce qu'elle reflète l'aventure intérieure de son auteur, qui est vécue selon l'attitude vitale des surréalistes, parce qu'elle exprime cette aventure intérieure, cette plongée dans les abîmes de l'être intime, du conscient et du subconscient, de la manière de vivre, de sentir, de respirer et de chercher un sens à l'énigme de l'existence. L'*Oiseau* de Dedinac est ce sens insaisissable et cette inspiration poétique chez lui, parce qu'il était profondément poète, vivait et sentait en poète. C'est une sensibilité extrême, aiguisée sur la pierre surréaliste, et qui se manifeste par des mots pour s'exprimer, dans le sens premier du terme, pour se libérer. Car les mots, ces magiciens, une fois dehors, une fois libres et vivant à leur propre guise, ont la force de guérir des plaies, et indiquent des chemins nouveaux qui aident à continuer à vivre. Le surréalisme a été d'abord la recherche de l'inspiration vraie, qui se trouve dans les profondeurs pures de l'être, et l'aventure de Dedinac et son aboutissement qui est l'*Oiseau public*, tiennent autant d'une véritable aventure poétique sans laquelle il n'y a jamais eu de poésie, que d'une interprétation surréaliste de cette aventure.

Dedinac a chassé son « oiseau », a cru un moment le tenir, l'a perdu, puis il a vu qu'il effleurait tout le monde, et qu'il s'envolait. Ce n'est pas une illustration de « la poésie (qui) sera faite par tous, non par un », de Lautréamont, mais c'en est encore une preuve poétique, un

écho et une trouvaille personnelle. L'aventure de Dedinac est avant tout individuelle et vécue. Il écrivait plus tard, qu'à l'époque où il chassait son « oiseau », lui-même et ses camarades craignaient qu'il ne devînt fou. Il s'en est tiré en écrivant son poème, en s'exprimant. Mais, de son propre aveu, jamais plus son inspiration n'a été de feu intérieur qui brûle tout, consume et tue. Cette aventure du poète est liée à la chaleur de la côte yougoslave, à la douceur épuisante de la mer et de son magnétisme. Elle est exprimée dans un langage inconnu jusqu'à lui, tout personnel, mais qui dans dans ses échos lointains, dans son balancement rythmique intraduisible, dans sa sonorité limpide, dans sa simplicité presque dépouillée, rappelle les cadences de la poésie populaire et celles des romantiques serbes qui en étaient entièrement imprégnés, et que Dedinac cache quelque part dans son subconscient poétique. C'est là encore un des plus grands charmes de cette poésie, cette synthèse heureuse de l'inspiration d'avant-garde poétique et du chant obscur du sol où ces pages sont nées. Sans le savoir, Dedinac a été le « sourd réceptacle de tant d'échos ». Il a été ce « grand malade », dont parlait Rimbaud, et sa poésie est tout entière sous le signe de ces déchirements intérieurs, dans une hypertension de l'être tout entier, d'un sacrifice total du « moi », pour pouvoir extirper de ses entrailles les plus profondes, les contours embrouillés du « soi ».

Nous citerons quelques fragments de ce poème, qui malheureusement dans la traduction perd une grande partie de cet envoûtement que lui donnent ces reflets de l'incantation populaire.

« Ne pas bouger. Ne plus sortir. — Attendre.
Personne pour frapper à ta porte, maison maudite.

Or chaque nuit j'arrache un cheveu blanc
Et je ne sais comment
derrière le mur de la douleur morte m'apparut
morte, sans fleurs, fraîches, sans céleste vue
L'oiseau, l'OISEAU. Jamais il ne voulut s'envoler de la branche vers moi...
Je vois bien, mon oiseau
ne volera jamais
Jamais il ne touchera
la branche lumineuse

Tu n'as pas élevé la voix, je me baisse pour t'entendre. Cet oiseau effleurera tout le monde. Le voici. Il vient, il marche, j'entends sa chanson ; elle est pareille à l'automne, elle arrive par les champs.

Les fleurs sont en flamme. Ce feuillage ne peut s'éteindre, il flamboie. On l'allume sans cesse ; il brûle dans la nuit.

Il viendra jusqu'à nous. C'est lui, c'est lui qui arrive. Oh, il est plus paisible que les herbes. Il marche de branche en branche, il se replie sur la colline — et vole.

Tiens, sur mon visage descend le vent glacial de sa poitrine.

J'attends le toucher d'ailes...

Ce fut un élan du feu sur la forêt de ce souffle, l'élan des grèves aveugles, la soif de ce sable mouvant, traître, qui a envahi tous les sentiers des astres et de mon réveil. Battras-tu toujours, broderas-tu sans cesse sur le seuil de ce même rêve ?

Ah, tiens, regarde, — la pluie s'est détachée de la terre, elle s'élève vers le ciel... Je pars...

Et quand cette nuit, le chant de l'orvet s'élèvera dans le roseau, ce sera à cause de toi. Il se dressera, il chantera l'or, l'or que je ne pris pas dans ma main, l'or dans le soleil, l'or du soleil, l'or du soleil couchant.

Découpé dans le sable, l'or vivant, près de l'eau.

Pour la vague chaude, pour le ciel de chaux, pour les sentiers effrayés, — non, je ne veux pas rêver ; j'attends sous le lit d'eau tes appels à la nuit ton rire au soleil. — Ah, qui le portera ardent, ce soleil qui nous a brûlé les yeux, qui boit, qui torture, qui fait crier les forêts, ce soleil qui abat les forêts.

Je prends mon vol. Cet oiseau gris que je ne vis pas énorme, agrandi, je l'entendis chanter. Il descendait sur la rivière.

Je le vis — il s'accrochait à une branche. — L'aurore se balance.

Et quel rire.

Et quel rire.

Sans herbes, sans cœur tendre, sans sourire, sans toit — longtemps encore mes mains étaient chaudes.

... JE MARCHAIS SUR UN CHAMP DE TRÈFLE... »[1]

Dušan Matić dans son article sur *l'Oiseau public* s'occupe aussi de la personnalité de l'auteur, du livre et de sa genèse. Il essaie d'expliquer l'évolution du poète, ses longues luttes pénibles avec

[1] Z. Mišić, *idem*, p. 67-68.

lui-même et ses silences. Il compare la création de Dedinac à une flamme qui gagne de plus en plus d'ampleur, et qui consume l'auteur. Il est curieux de rappeler que Matić a vu juste : après un autre long silence, dans lequel Dedinac se plongera après l'*Oiseau public*, sa flamme en 1930, dans l'*Impossible*, deviendra *La flamme sans sens*, et sera publiée au moment où le poète était arrivé à un point critique de son existence et de sa création.

Matić résume ainsi l'importance du livre de Dedinac :

« Le sort littéraire de ce livre me laisse entièrement indifférent. Que d'autres s'en occupent. Pour moi et pour ceux qui viendront, ce livre restera le plus fidèle document... d'une haute conception sur une vie poétique. A ce moment-là la personnalité poétique de Milan Dedinac atteint la plénitude de son sens et sa future beauté tragique. »

Mais pour comprendre ce que ce long poème (il faut bien l'appeler ainsi) a représenté au moment où il a paru, ce qu'il a signifié comme jalon, comme révélation et comme encouragement pour ses amis et le noyau surréaliste à Belgrade, — il faut se rapporter au long article-manifeste, que Marko Ristić a publié pour le saluer [1]. Ristić saisi, enthousiasmé, a pris la publication de l'*Oiseau public* comme une date, comme le moment le plus haut de la pensée de son milieu et de son temps, et comme expression poétique qui offrait les bases pour un manifeste de son groupe. Ce qui compte pour Ristić, c'est d'abord la valeur morale de l'attitude vitale de Dedinac, reflétée dans son œuvre :

« Il est très réduit, le nombre de ceux qui sur leur propre consciense portent la responsabilité pathétique, par laquelle cette époque défendra la valeur cachée de ses transformations agitées. Par le nom de l'un d'eux, comme par un tranchant lumineux, je couperai les lignes amères et embrouillées de cette introduction : Milan Dedinac. »

Et croyant qu'il n'a qu'à formuler « des blasphèmes ou des crédos » [2], attaquant le principe moderne de la critique, qui est le signe du « paludisme moral », Ristić écrit un émouvant éloge du livre de Dedinac, un cri de joie effrénée, un vol dans l'air, un élan vers la beauté, véritable manifeste du groupe qu'il représentait, qui marque une date dans sa propre pensée :

« Née et projetée *en dehors de la littérature*, la poésie de Milan Dedinac n'est vraiment pas du ressort de la *critique littéraire*. On ne peut parler d'elle que sur le ton qu'a employé Dušan Matić...

[1] *Révélation de la poésie*, *Vijenac*, Zagreb, 1er mars 1927.

[2] Raymond Lefebvre, cité par Ristić.

aux paroles profondes et inspirées de qui je ne fais qu'essayer de m'associer, par un hymne à la création de Dedinac. »

On reconnaît aussitôt le seul ton employé par les surréalistes pour écrire sur eux-mêmes, le ton de l'emphase et de la louange exclusives. Chez Ristić ce ton-là, à ce moment-là, est le fruit d'une émotion spontanée et sincère, d'un enthousiasme absolu, le reflet de la révélation que l'*Oiseau public* lui apportait, et il est très loin de vouloir assombrir cette impression et cette valeur-là par de petites mesquineries critiques, qui feraient la preuve de son « objectivité ». Loin de lui cette tricherie et tout comme il place la poésie de Dedinac en dehors de la littérature, il se place lui-même en dehors de la critique littéraire habituelle.

« Et qu'on ne me reproche pas de n'écrire que des panégyriques pour mes amis... puisque je ne peux qu'en être fier. Les éléments de cette amitié se nourrissent aux mêmes sources humaines et spirituelles que les éléments de cette poésie. Ceux qui ne se trouvent pas dans le cercle de cette opération ne sont pas non plus ceux sur lesquels j'écrirais, même s'ils sont de mes amis (si toutefois il en existe de cette espèce), parce que leur activité littéraire resterait en dehors du cercle de mes préoccupations, car je ne suis pas un critique littéraire. Je suis fier qu'au carrefour où se rencontrent la vie et la poésie, les figures de poètes coïncident avec les figures de mes amis. Car avec quel critère littéraire pourrais-je juger d'une telle création poétique, la seule à laquelle (et celle de Dedinac en particulier) je voue mon admiration ? Ce drame de l'esprit a lieu sur un plan absolu où se joint l'existence humaine la plus profonde aux courants passionnés de la dialectique et au scintillement sombre, éternel de la métaphysique ».

Et Ristić, sans le dire, formule son credo surréaliste, dû autant à la doctrine surréaliste parisienne, qu'à une profonde certitude de sa part, et à l'occasion qui se présentait :

« C'est la pensée qui porte ces vies qui lui sont subordonnées, et les échos de ce fleuve fou, qui ici s'appelle *Oiseau public*, ne peuvent être soumis à aucun jugement esthétique. Échos sanglants, brisés, tremblants, d'une tragédie ou d'une aurore, mais en tout cas traces, sauvées et remontées des profondeurs à la lumière, forgées dans des mots, traces de quelque chose d'intouchable et de fatal, qui se passe plus loin que le ciel que peuvent atteindre nos intelligences. C'est une telle naissance qui est la seule justification de toutes les réalisations paradoxales de la pensées humaine, encore classées dans les domaines de la littérature, de la peinture, de l'art, uniquement parce qu'aucun autre cadre de l'activité humaine n'est encore capable de les embrasser ».

Le temps et l'enchaînement des événements ont agi et laissé leur trace : nous sommes ici déjà loin de la revue *Témoignages* (fin 1924 — début 1925) où Marko Ristić essayait de présenter à son public le surréalisme naissant par des entrefilets significatifs. En ce début de 1927, deux ans plus tard, Ristić est parfaitement maître de la doctrine surréaliste qu'il a faite sienne, et l'emploie pour juger, pour expliquer, lancer, faire valoir l'œuvre poétique d'un de ses fidèles amis de *Chemins* et de *Témoignages*. L'activité actuelle de ce dernier avait le mieux réalisé l'idéal commun d'un art différent de celui qui fermentait autour d'eux et qui, lui, reposait sur des fondements surréalistes. Il est vrai que Ristić écrit tout cela dans une revue qui n'est pas surréaliste, un groupe surréaliste déclaré avec son organe n'existant pas encore à Belgrade. Mais le groupe de ceux qui se sentent en commun une passion et un même idéal, et qui depuis *Chemins* (1922) voyagent ensemble, existe, l'*Oiseau public* et l'accueil de ses amis le prouvent bien. Marko Ristić n'écrit pas sa *Révélation de la poésie* au nom de la doctrine surréaliste, mais elle n'en est pas moins, tout comme l'*Oiseau public*, une très importante manifestation à Belgrade, et une étape décisive. Ristić montre l'abîme qui le sépare de la réaction littéraire de son milieu, et tout en exerçant l'activité d'un critique littéraire, — dans le sens de celui qui écrit sur la création des autres, — il demande une autre littérature et une autre critique de cette littérature, plus élevée et fondée sur d'autres valeurs. Cette étape importante du surréalisme prépare directement l'éclosion d'un groupe et d'une activité commune trois ans plus tard. Et ni le public, ni la critique littéraire de Belgrade ne s'y trompent : le groupe de Ristić est appelé par eux surréaliste.

Pour Ristić, Dedinac est l'exemple autochtone de cet idéal qui, s'il le décrivait dans l'abstrait, aurait été insuffisant et pas assez persuasif. Ristić triomphe, exulte, et cet article-manifeste, c'est tout cela, parce que la figure et l'œuvre de Dedinac correspondent parfaitement à cet idéal qu'ils voulaient décrire, parce que Dedinac, d'un seul coup et sans le savoir, a rejoint cet idéal. L'exemple choisi a l'air de décrire cet idéal, — l'idéal est réalisé par l'exemple concret.

Il est rare qu'un critique (si Ristić est ici critique) ait de telles chances, il est rare qu'une telle œuvre trouve un tel lecteur aussi. Le résultat de cette heureuse coïncidence, qui nécessairement inclut la personnalité du critique aussi, est cette révélation, cette annonciation de la poésie, pour laquelle tout ce qu'on peut dire est qu'elle est éminemment jeune et exubérante. Dedinac pour Ristić est quelqu'un qui « au bord du danger mortel, dans l'in-

cendie et dans la nuit... plein du plus grand amour, lutte pour ses rêves ».

Et il précise la nature surréaliste de ces rêves : « Ce ne sont pas des rêveries, ce sont des armées sombres de rêves, mais de véritables rêves, qui déchirent le rêve et pénètrent dans la veille, en n'attaquant, en ne torturant, en n'inondant que ceux qui les aiment d'un amour indicible. *L'Oiseau public* : ce ne sont pas des poèmes, c'est de la braise, des charbons incandescents, l'incendie d'un ardent combat, qui éclaire par de grandes traînées de lumière rouge, la figure infatigable de Milan Dedinac. Sa vie se joue dans une telle brûlante intensité de pureté, qu'il n'y a vraiment que lui seul qui ait dans une telle mesure transformé toute sa vie intérieure en poésie. Cette persévérance avec laquelle il se maintient à une telle ardeur de combustion et de fusion de sa vie extérieure avec cet ORDRE irrationnel de la poésie, a toujours suscité mon admiration. »

Témoignage lucide sur Dedinac, témoignage authentique sur Ristić, témoignage fidèle sur le surréalisme serbe. Le petit groupe belgradois était au même niveau d'exigences morales et esthétiques (puisqu'il faut employer ce mot) que le groupe parisien, qui à cette époque-là était en plein épanouissement. Seulement à Belgrade l'activité du groupe est, et sera encore, plutôt celle d'un « fleuve souterrain », mais qui ne manquait pas d'eau, recevait des affluents, se fortifiait, jusqu'au moment où il jaillira à la surface, trouble et limpide en même temps, selon l'endroit d'où on le considère, mais toujours neuf et rafraîchissant. Dans l'atmosphère, devenue étouffante, de la littérature « moderne » belgradoise, cela était et cela allait être la bouffée d'air frais, âcre et sain en même temps.

Hanifa KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ.

POUR UN LETTRISME NON-OFFICIEL

« Et la poésie contemporaine, figée dans l'avenir s'appellera Isidore Isou ou elle n'aura plus de nom » ([1]), déclarait Isidore Isou en 1947. Jusqu'à présent la grande révolution littéraire n'a pas encore eu lieu. Pourquoi ?

L'ambition de cet article est de répondre à cette question.

En 1947 Isidore Isou a publié son manifeste poétique — « Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique ». Bien que le côté théorique fût assez séduisant, les illustrations en étaient presque inacceptables. Était-ce la faute des poètes ou des lecteurs ?

Avant le lettrisme le poète ne pouvait, d'après Isidore Isou, établir un lien total avec le lecteur, il ne pouvait exprimer la totalité de ses émotions parce que les mots l'en empêchaient : « Les rigidités des formes empêchent la transmissibilité. Elles sont si lourdes, les paroles, que les effusions n'arrivent pas à les porter, les tempéraments meurent avant d'arriver au but (détonations à blanc). Aucun mot ne peut contenir les impulsions qu'on veut envoyer avec lui. (...) LE MOT par la mécanique, fossilisation, fixité et le vieillissement : Fracture notre rythme ; Assassine des sensibilités (Le dictionnaire — cimetière des crimes grandioses. Larousse — leur histoire.) (...) (LE MOT) Uniforme indifféremment la torturante inspiration. (...) Expose comme inutile l'exaltation poétique. (...) Préconise l'emploi des analogies subsituant les véritables émissions. » [2]

Dans la poésie les mots ne suffisent pas ; et alors, pour faire mieux, pour transmetre mieux ses émotions aux lecteurs, Isidore Isou nous propose des vers comme ceux-ci :

Taratznpâpm Taratznpâmp Taratznpâpm
Haaa Haaa
Taratznpâpm Taratznpâpm Taratznpâpm
Haaa

[1] Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947.
[2] *Idem.*

gn gn yougadagora
nn nn falcafahara
tn tn janjossotora
vn vn vouffafahara
vouffafahara
vouffafahara
(...)

Isou, *Marbre pour Dante.*

Les groupes de lettres, les mots sans aucun sens, ou apparemment sans aucun sens, c'était cela toute la nouveauté de la nouvelle poésie. Ou apparemment toute la nouveauté!

Parce qu'il y a plus de deux mille ans que le lettrisme existe. C'était déjà Aristophane qui écrivait :

Epopoï popoï, popopopoï...
Trioto, trioto, totobrix...
Kikkabaü, kikkabaü
Torotoro — torolilililix!

Aristophane, Les Oiseaux.

On peut trouver de très beaux jeux de sonorités et de rythme dans des comptines populaires françaises :

Astic mémic et pon pon pon,
Batem léjic et jon jon jon,
Astic lémic et pon pon pon.

Lyonnais.

Même Victor Hugo s'amusait à écrire des comptines pareilles :

Mirlababi surlababo
Mirliton ribon ribette ;
Surlababi mirlababo
Mirliton ribon ribo...

Yaro Bey, poète africain d'expression française, se sert de groupes de sons fortuits au moment où les sons du français ne lui suffisent pas pour rendre l'ambiance de l'Afrique ; il introduit dans son poème les mots sans aucun sens lexical pour présenter, par les sons seuls, un aspect intime de son pays natal :

l'esprit des ancêtres ne meurt pas
il a son heure à lui qu'il sait attendre
il a son heure pour nous tendre la main
et brrrrrom brrrrroum brrrrrom brrrrroum en attendant
et drrrrrin drrrrrin drrrrrin drrrrrin partout
zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiii
woup woup woup wrorrouou hiiièèèè

Yaro Bey, *Salut à la Nation camerounaise*, ode nigrine.

Une quarantaine d'années avant le manifeste officiel du lettrisme A. G. Matoš se servait de groupes de sons fortuits pour évoquer, sur le plan sonore, la situation politique en Croatie au début du xxe siècle :

O, monotona naša zvona bona,
Kroz vaše psalme šapće vasiona :
Harum — fafum — larum — hedervarum
Reliquiae reliquiarum.

A. G. Matoš, *Kod kuće.*

Les deux derniers exemples suffisent à illustrer la différence entre le lettrisme « officiel » et le lettrisme, ou plutôt certains éléments lettristes qu'on trouve chez différents poètes : les poèmes lettristes sont composés uniquement d'éléments qui n'ont pas de sens précis ; par contre, les autres poètes se servent des éléments lettristes dans un contexte donné pour approfondir et enrichir l'expression par une dimension purement sonore : les groupes de sons, bien que fortuits, ont un sens précis dans un contexte donné et leur message poétique est plus profond, plus fort et plus beau parce qu'il n'est pas limité par le matériel lexical.

L'art ne peut pas être limité, et l'un des chemins qui mènent à la liberté est la destruction. Beaucoup d'artistes ont essayé de détruire le mot jusque dans sa forme pour qu'il n'en reste rien qui puisse rappeler le communicatif, et ceci dans le but d'atteindre à une plus grande liberté d'expression artistique. En détruisant le mot en tant que moyen de communication, la poésie se détruit apparemment elle-même. Pourtant, le non-sens lexical auquel la poésie, et la littérature en général, aboutissent lorsqu'elles s'engagent dans la voie de la destruction, de la négation de l'expression lexicale, nous permet de mieux percevoir des éléments qui sont essentiels pour la poésie.

L'art est liberté, c'est-à-dire possibilités à l'infini. L'artiste nous propose un grand nombre d'accès possibles à son œuvre : c'est à

nous de les découvrir, de les exploiter et d'en profiter. Si nous lisons un texte littéraire, nous attachons, délibérement ou non, plus d'importance à certains passages qu'à d'autres, soit pour des raisons esthétiques, soit qu'ils expriment le mieux une pensée de l'écrivain etc. Ce faisant, et déjà en opérant ce choix nous donnons notre interprétation personnelle du texte donné.

Les possibilités d'interprétation, lors d'une représentation théâtrale, se trouvent limitées : le metteur en scène et les acteurs ont choisi une interprétation possible du texte et tentent de l'imposer aux spectateurs. La lecture à haute voix d'un texte littéraire suppose toujours le choix d'une interprétation possible. Si nous lisons attentivement n'importe quel texte nous l'articulons — à haute voix ou in petto ; le matériel graphique — les lettres — doit être articulé pour que nous puissions comprendre son message.

Pourtant, on peut aborder ce problème d'un autre point de vue : il y a des signes graphiques que nous ne pouvons par articuler et qui nous transmettent, tout de même, un message déterminé et compréhensible (couleurs, signaux avertisseurs etc). Il est évident que les signes graphiques peuvent nous transmettre des informations sans même que nous les articulions. Cependant, les signes graphiques à eux seuls ne peuvent pas nous transmettre tout les aspects de la création littéraire : on doit alors avoir recours à l'articulation, parce que seule la voix humaine peut donner force et vie à un texte littéraire qui, sans la réalisation sonore, serait à peine une information. Nous pouvons lire « en diagonale » un texte qui nous transmet une information, c'est-à-dire que nous pouvons le lire d'une manière discontinue, et enregistrer quand même l'information. Par contre, nous ne pouvons pas lire de la même manière un texte littéraire parce qu'il n'est pas une simple information : si nous lisons « en diagonale » un texte littéraire, nous laissons échapper ce qui relève proprement de l'art et nous ne percevons que l'information — le contenu, qui n'est pas (forcément) essentiel pour l'art. Tout texte littéraire est en fait conçu oralement et nous devons le reproduire oralement pour pouvoir le comprendre, pour pouvoir l'apprécier : tout mot du texte littéraire est articulé dans la conscience du créateur et il doit être réarticulé si le lecteur veut éprouver toute sa valeur artistique.

On dit très souvent que le mot peut changer de sens selon le contexte où il est employé ; pourtant, s'il est vrai qu'un texte littéraire doit être articulé pour être compris, nous pouvons dire que le mot ne change pas de sens dans des contextes différents ; le mot n'est que formellement le même : les différentes réalisations sonores d'une même forme lexicale nous montrent qu'il ne s'agit pas du même mot.

Prenons un exemple classique : galère ; le Petit Larousse nous dit que c'est « un ancien navire de guerre ou de commerce, long et de bas bords, allant à la voile ou à la rame ». Pourtant, ce que le Petit Larousse ne nous dit pas — et c'est pourquoi Isidore Isou a raison d'écire « Le dictionnaire — cimetière des crimes grandioses. Larousse — leur histoire » — c'est que cette formellement même galère peut exprimer, par exemple, avarice et colère dans la célèbre phrase des « Fourberies de Scapin » de Molière : « Que diable allait-il faire dans cette galère? ». L'avarice et la colère ne sont pas exprimées par le matériel lexical, mais par la réalisation sonore, le matériel lexical ayant une valeur secondaire : à la rigueur, on peut dire que le matériel lexical n'est là que pour servir de base au développement d'une intonation donnée qui, une fois réalisée, se suffit à elle même.

Racine a réussi à exprimer les sentiments et les pensées les plus complexes bien que le vocabulaire complet de chacune de ses pièces dépasse à peine deux mille mots. Pourtant, si nous voulons analyser les deux mille mots de Racine du point de vue de leurs réalisations sonores, nous pouvons presque dire que Racine n'a pas employé deux fois le même mot ; c'est ainsi que les deux mille mots lexicaux se transforment en centaine de milliers de mots artistiques. Voici quelques exemples :

Oreste

On m'envoie à Pyrrhus : j'entreprends ce voyage.
Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras
Cet enfant dont la vie alarme tant d'états :
Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Astynax lui ravir ma *princesse*!

Andromaque, 90-94

Pyrrhus

On dit qu'il a longtemps brûlé pour la *princesse*.

Andromaque, 250

Dans les deux exemples le mot « princesse » se rapporte à Hermione, et pourtant il est chaque fois différent : dans le premier exemple l'intonation de « princesse » exprime l'amour d'Oreste envers Hermione ; dans le deuxième exemple, l'intonation du même mot est émotivement neutre, exprimant ainsi l'indifférence de Pyrrhus.

Voici encore quelques exemples où le seul nom propre est capable d'esxprimer des sentiments bien différents :

Oreste
J'aime : je viens chercher *Hermione* en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux.
Andromaque, 99-100.

Oreste
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
Mais, non, retirez-vous, laissez faire *Hermione* :
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer,
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.
Andromaque, 1641-1644

Hermione
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux ;
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée :
Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours, mais crains encore d'y trouver *Hermione.*
Andromaque, 1380-1387

Dans le premier exemple le nom d'Hermione exprime l'amour aveugle d'Oreste, dans le deuxième le même nom exprime sa douleur et sa déception, alors que dans le troisième exemple il se charge de la fureur vengeresse.

Dans « Bérénice » une même phrase est répétée trois fois, mais chaque fois avec une intonation différente :

Bérénice
Le temps n'est plus. Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,
Et le peuple de fleurs couronner ses images.
Bérénice, 297-300

Bérénice
Après tant de serment, Titus m'abandonner!
Titus qui me jurait... Non, je ne le puis croire :
Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.
Contre son innocence on veut me prévenir.
Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
Titus m'aime. Titus ne veut point que je meure.
Allons le voir! je veux lui parler tout à l'heure.
Bérénice, 906-912

Bérénice
Sur Titus et sur moi réglez votre conduite.
Je l'aime, je le fuis ; *Titus m'aime*, il me quitte.
Bérénice, 1499-1500

Dans le premier exemple la phrase « Titus m'aime » est l'expression d'un amour heureux, dans le deuxième exemple c'est le cri de désespoir et de fureur quand Bérénice apprend pour la première fois que Titus la quitte ; le troisième exemple exprime la conciliation avec le destin : il n'y a plus ni révolte, ni fureur — seul un désespoir résigné : on ne peut plus rien faire contre le malheur ; l'intonation fait de cette phrase une proposition concessive.

Ces exemples nous montrent que des mots ou des groupes de mots formellement les mêmes prennent différentes expressions sonores dans des contextes différents et changent, par conséquent, de qualité, c'est-à-dire de sens. Peut-être, pourra-t-on objecter que c'est le contexte, et non pas la réalisation sonore, qui fait changer le sens des mots. Cela n'est vrai qu'en partie : il est vrai que le contexte décide de l'interprétation sonore, mais, si nous privons de contexte une expression complète, c'est-à-dire le mot réalisé « sonorement », elle garde son sens réalisé dans un contexte donné parce que sa réalisation sonore remplace le contexte.

Les valeurs sonores dans l'interprétation d'un texte sont davantage soulignées quand il s'agit du non-sens lexical, ou plutôt, quand le poète se propose de créer d'autres mots, parce que ceux qui lui sont offerts par un système conventionnel ne lui suffisent pas (v. les exemples de Yaro Bey et de Matoš cités ci-dessus).

Henri Michaux essaie d'exprimer l'amour en répétant plusieurs fois le nom de la femme aimée ; pour nuancer son expression, il invente différentes formes du nom de la femme aimée pour susciter le développement de différentes intonations qui lui permettent d'enrichir et d'approfondir l'expression de son sentiment.

« Cependant je me suis abandonné à un nouveau « nous ».
Elle a comme toi des yeux de lampe très douce, plus grands, une voix plus dense, plus basse et un sort assez pareil au tien dans son début et son cheminement.
Elle a... elle avait, dis-je!
Demain ne l'aurai plus, mon amie Banjo ;
Banjo,
Banjo,
Bibolabange la bange aussi,
Bilabonne plus douce encore,

Banjo,
Banjo,
Banjo restée toute seule, banjelette,
Ma Banjeby,
Si aimante, Banjo, si douce,
Ai perdu ta gorge menue,
Menue,
Et ton ineffable proximité. »

Michaux, *Amours*

Voici un exemple où un élément purement lettriste (China town, donne une valeur et une beauté exceptionnelles au texte poétique.) Le seul élément lettriste n'a pas de sens précis : il peut suggérer. n'importe quel sens quand il est prononcé dans des rythmes et des intonations différents. Pourtant, ce même élément est, dans un contexte poétique, fort limité quant à sa largeur, le sens, et développe ainsi sa vraie dimension poétique — la profondeur.

Et la tannerie n'est pas loin du Palais
et même quand c'est l'été à cause du vent
tout cela pue horriblement
toutes ces peaux qu'on tanne
et tanne et tanne et tanne
China town
China town
China town
Le taureau écoute toujours la chanson des tanneurs
et il est mal à l'aise
à cause de ce mauvais air
et de cette mauvaise odeur
Il se tourne alors du côté de la Reine
China town
China town
China town
Il comprend qu'elle l'appelle
et s'avance vers elle
China town
China town
China town
Et tanne et tanne et tanne
Et comme le tanneur fait son métier de tanneur
il fait lui son métier de taureau
China town

China town
China town
Dieu me damne
chante la Reine
folle de joie
Ah que la vie est belle
même si on en meurt quelque fois
China town
China town
China town
On n'entend plus la chanson des tanneurs
ni le bruit des trains dans la nuit
Seul le bruit du premier train du petit matin
China town
China town
China town...

Prévert, *La corrida*

Le non-sens au point de vue lexical peut revêtir, non seulement un sens donné, mais aussi une beauté d'expression dans un contexte poétique ; pourtant, en dehors du contexte, un non-sens sur le plan lexical devient un non-sens réel. La réalisation sonore ne peut remplacer le contexte que si elle seule est le résultat d'un contexte donné : le contexte poétique dirige le lecteur vers une réalistion sonore et c'est pourquoi cette réalisation sonore contient tout le contexte. Cependant, si le contexte n'existe pas, et que le lecteur se trouve devant un non-sens, le nombre de réalisations sonores est illimité — un non-sens sur le plan lexical devient un non-sens réel, parce que les groupes de sons fortuits, pouvant exprimer tout, n'expriment en réalité rien.

Quand les poètes lettristes lisent leurs poèmes, ils peuvent, par la voix, exprimer des émotions et des pensées différentes ; pourtant, leurs interprétations sont, nous semble-t-il, plus ou moins fortuites : les lettristes ont donné à la liberté d'interprétation de l'art une dimension fausse : tandis que la vraie poésie est limitée par le contenu et invite le lecteur à l'exploitation de la profondeur, la poésie lettriste n'est pas limitée par le contenu — par la largeur, mais elle est très limitée dans la véritable dimension poétique — verticale.

Parfois les poètes lettristes se servent de mots tout à fait ordinaires ou à peine déformés, mais qui gardent toujours un sens donné :

PIGALLE! Les catin lescatin
Escouriale Chansélisé lesputains
les valins
lesbalins
Sangermain... BOULMICH (...)
Isou, *Paris vu par un étranger*

Haïda vinne! Haïdavinne!
LÉNINE!
STALINE!
LÉNINE!
STALINE!
LÉNINE!
Gliéba, tovaritchy, Gliéba
Isou, 1917

Voici l'explication d'Isidore Isou : « Il y a des paroles caractéristiques qui rendent très bien l'objet qu'elles veulent décrire! Ainsi, en les employant dans un poème de lettres, on fait appel seulement à l'atmosphère extraite d'eux. (...) C'est le mot comme morceau sonore et non comme morceau significatif qui nous intéresse. »[1]

Prenons, par exemple, les mots : ange, beauté, ciel, parfum, soleil, âme, amour, douleur, chez Baudelaire, ou bien : azur, baiser, or, pur, rêve, nu, vierge, fuir chez Mallarmé[2] ; ces mots, gardent-ils leurs sens lexical chez ces poètes, ou bien le contexte — toute l'œuvre du poète — nous suggère-t-il un sens, une atmosphère qui se résume dans la valeur sonore de ces mots?

Dans le contexte poétique ces mots ont tellement dépassé leur sens lexical que celui-ci est à peu près anéanti ; on peut considérer ces mots comme des éléments lettristes qui doivent leur emploi à leur seule sonorité, grâce à l'atmosphère créée et suggérée par le contexte général et exprimée directement par les valeurs sonores, par l'articulation de ces mots.

En poussant cette analyse à l'extrême, on peut facilement conclure que toute la poésie française depuis Rimbaud est la poésie lettriste : on n'emploie plus les mots pour leur *sens* lexical, la poésie n'est plus le contenu — elle est autre chose, au-delà du contenu, au-delà des mots.

Cependant, un autre problème se pose : les mots-clés de Baudelaire ou de Mallarmé, cités ci-dessus, sont tellement riches comme expression que même les meilleurs acteurs ne peuvent pas les réa-

[1] I. Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique.*
[2] V. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, P. U. F., 1954.

liser sur le plan sonore. Nous pouvons à peine imaginer une réalisation sonore adéquate, idéale de ces mots. C'est là que la poésie nous échappe, qu'elle cesse d'être la parole — mot articulé ; elle devient, ou plutôt elle redevient silence : — et alors nous rejoignons le point extrême de la théorie lettriste : — poésie exprimée par le silence. Bien que le son soit la base de la poésie, celle-ci dépasse l'homme en tant que son créateur et son consommateur, et le lecteur ne peut atteindre la poésie que par le silence.

Dans un texte littéraire, surtout dans la poésie, les mots peuvent perdre leur sens lexical et devenir, par conséquent, les groupes des mots fortuits dont le sens est déterminé par tout le contexte poétique et non pas par leur sens lexical. Il est évidemment possible de comprendre littéralement un texte poétique s'il est écrit dans des formes plus ou moins intelligibles ; pourtant, c'est justement là qu'on trouve la force et la beauté de la poésie parce qu'elle nous offre deux contenus : l'un concret, communicatif, et l'autre, plus profond, plus beau, plus riche — a r t i s t i q u e. C'est une comparaison semblable qui met en évidence les éléments artistiques d'une œuvre littéraire. Le lettrisme, voulant éliminer les éléments non-artistiques, détruit même les éléments artistiques, parce qu'il détruit ainsi le rapport qui met en valeur les éléments artistiques.

Bien qu'il soit difficile d'accepter la poésie lettriste, en l'analysant on devient conscient des éléments de la vraie poésie qui y sont démesurément agrandis. En utilisant ces éléments dans un cadre poétique « non-lettriste », c'est-à-dire en les « réduisant à la mesure humaine », on peut énormément enrichir et approfondir l'expression poétique.

Le lettrisme peut très bien être justifié par les événements historiques et sociaux et ce n'est pas par hasard qu'il s'est développé dans les années d'après-guerre. « Cette dernière guerre, écrit Isidore Isou, nous a appris plus que jamais le lettrisme. Unique substance inédite jaillie de ce massacre, car les cris des hommes, leurs râles, leurs expirations, leurs halètements, leurs soupirs, leurs crachats, leurs gémissements arrachés d'une voix originelle devenue anthropophage, nous appelaient afin de leur offrir une forme constructive, pour qu'on les perpétue, transformés en œuvres. » [1]

Pourtant, le lettrisme, au moins pour le moment, n'a pas encore réalisé ses buts et on ne peut en parler que comme d'une quête — une quête humaine, éternelle, inquiète et turbulente, qui, surestimant notre courage et nos forces, nous emmène parfois trop loin.

Branko Vuletić.

[1] I. Isou, *Bilan lettriste*, Fontaine, octobre 1947.

JUXTAPOSITION, INSERTION, JONCTION [1]

Les différents nœuds de la phrase peuvent être juxtaposés, insérés ou joints.

1. *Juxtaposition*

1. — *Énumération.* — oče, mati, dete — père, mère, enfant.
2. — *Asyndètes.* — ljudski glas, božji glas — la voix du peuple est la voix de Dieu.
3. — *Apposition.* — Pisatelj Trubar — l'écrivain Trubar.
4. — *L'adverbe de liaison* introduisant le second élément constitue un degré intermédiaire entre la juxtaposition et la jonction. Včeraj me ni bilo, tudi jutri ne pridem — je n'étais pas là hier, je ne viendrai pas demain non plus.

2. *Insertion*

La phrase incise représente un cas particulier de juxtaposition. Daleč, ne vem kje, se je oglasil s tankim visokim glasom, trikrat zapored žvižg ptice — au loin, je ne sais où, retentit par trois fois le cri aigu d'un oiseau.
Čemu nam bo to, vprašam, vse tiste knjige? Que ferons nous, je vous le demande, de tous ces livres?

La juxtaposition dans la composition des substantifs

Calqué sur l'Allemand, ce procédé de construction n'a pas acquis droit de cité dans la langue littéraire.

[1] Ce texte fait partie de la *Grammaire Slovène*, qui doit paraître prochainement.

Les deux mots juxtaposés sont reliés par la voyelle o/e.

1. — Les règles concernant l'emploi de ces mots composés, sont essentiellement prohibitives.

a) Le composé obtenu par juxtaposition est prohibé lorsqu'il double de même sens :

(imendan) — god — anniversaire.
(parobrod) — parnik — bateau à vapeur.
(milodar) — miloščina — aumône.
(rudokop) — rudnik — mine.
(ognjegasec) — gasilec — pompier.
(vodopad) — slap — cascade.
(blagostanje) — blaginja — prospérité.

b) lorsqu'aucun mot simple ne lui correspond, le composé s'efface :

1. devant l'adjectif d'appartenance :
(paromlin) — parni mlin — moulin à vapeur.
(radiopostaja) — radijska postaja — station radiophonique.
(slonokost) — slonova kost — défense d'éléphant.
2. Devant une périphrase prépositionnelle :
ključ od hižnih vrat — la clé de la maison.
olje za avto — huile pour voiture (et non : avtoolje).
3. Devant la juxtaposition inverse :
žarki alfa — rayon alfa.
motorji Diesel — moteurs Diesel.

2. — Le composé n'est admis que lorsque les deux éléments juxtaposés sont étrangers :

avtomehanik — mécanicien.
fotoaparat — appareil photographique
Kinooperater — opérateur.

Remarque : Kinodvorana — salle de cinéma est une abréviation de :
Kinematografska dvorana.

3. *Jonction*

La jonction utilise des mots invariables, les jonctifs (conjonction de coordination).

On distingue deux types de jonction :

1. — *La jonction linéaire* qui unit des nœuds de même espèce, sans modifier la direction de l'énoncé :

Oče in mati — père et mère.
Grmelo je in se bliaskalo — il y avait du tonnerre et des éclairs.

2. — *La jonction brisée* qui unit deux nœuds verbaux en modifiant la direction de l'énoncé : ce type de jonction fait le pont entre la jonction et la translation (subordination) :

Grmi, saj se bliska — il fait du tonnerre, car il y a des éclairs

1. — *Jonction linéaire* :

a) jonctifs copulatifs.

in = et : c'est le plus courant.

Le degré de cohésion des éléments reliés par « in » est variable.

1. Après un point, « in » introduit la phrase qui suit.

Style familier :

In če padem, kaj zato — Et si je tombe, qu'importe!

Style biblique :

In rekel jim je — Et il leur dit...

2. « In » après virgule modifie la direction de la pensée et par conséquent subordonne :

Trenutek še, in gotovo bo — encore un instant, et ce sera prêt.

3. « In » sans ponctuation relie ces éléments rendus homogènes par translation :

Saj Cesar da pol helba in ker je treba — Car l'Empereur donne un demi pain et tout ce qu'il faut (F. Levstik).

Pol hleba — nœud substantival.

ker je treba — nœud verbal substantivé.

4. Polysyndète : In, particule de renforcement, remplace la virgule, comme en français, entre les premiers termes d'une énumération :

Imeli bomo jesti vi in jaz in pes in mucek — nous aurons à manger, vous et moi et le chien et le chat.

5. In relie des éléments de même nature :

danes in jutri — aujourd'hui et demain.

6. In agglutine les éléments qu'il relie et met en facteur commun la préposition non répétée :

Ob kruhu in vodi — au pain sec (litt. au pain et à l'eau).

7. In entre dans la composition d'un certain nombre de couples allitératifs :

Kratko in malo — bref, en un mot.
Nikjer in nikoli — jamais de la vie.
Nikdar in nikoli — jamais de la vie.
Staro in mlado — jeunes et vieux.
To in pa nič — isto kot nič — c'est moins que rien.
Čez drn in strn — envers et contre tous.
Ti in pa poštenjak — je dvoje — je daleč vsaksebi — un honnête homme et toi, cela fait deux.

ou d'expressions à redoublement :

Bolj in bolj — de plus en plus.

Skoz in skoz — tout à fait.

Čez in čez dovolj ima — il a bien assez.

Zvonim in zvonim, pa se nihče ne oglasi — je sonne tant et plus, personne ne répond.

8. In prend place entre les unités et les dizaines des substantifs numéraux :

Ena in dvajset = enaindvajset.

1 + 20 = 21.

Pa = et, mais

1. Sans copulatif : pa = in

oče pa mati — père et mère.

tu pa tam — çà et là.

2. Particule de renforcement :

Jaz pa ti pa on — et moi, et toi, et lui.

Ne grem pa ne grem — je n'irai pas, un point c'est tout.

Ga ni pa ga ni od nikoder — Il ne donne pas signe de vie.

3. Sens adversatif et consécutif : et plus loin

ter = et

A. Sans copulatif : ter = in = pa

Sem ter tja — sem pa tja — sem in tja = çà et là.

2. Ter clôt une énumération commencée avec in :

Stopical je in se prestopal in pokašljeval ter si na vse način prizadeval, da bi ga opazili — il piaffait, trépignait, toussait, faisait tout ce qu'il pouvait pour se faire remarquer.

a

Jonctif, adversatif — jonctifs simples

Après virgule :

Govori tako, a dela drugače — il parle d'une façon, mais agit d'une autre

ali

Veliko sem videl, ali kaj takega še ne — j'ai beaucoup vu, mais je n'ai encore rien vu de pareil.

Saj je res, ali vse nič ne pomaga — c'est vrai, mais on n'y peut rien.

le = seulement

Gaj še ni svatovsko odet, le črni trn cvete bahato — le bois n'a pas encore revêtu l'habit nuptial, seule l'épine noire est fleurie.

samo = seulement

Voda ni daleč, samo čakati bo treba — l'eau n'est pas loin, il suffira d'attendre.

vendar = mais, pourtant

Dela, vendar ne s pridom — il travaille, mais sans application.

Vse ima, in vendar nima nič od tega — il a de tout et pourtant cela ne lui rapporte rien.

ampak (*a ne pak*) = *mais* : *marveč*, *temveč*

Ne oče, ampak mati — non mon père, mais ma mère.

Ne govori, ampak delaj — ne parle pas, mais agis.

Zmaga ni njegova marveč naša — ce n'est pas sa victoire, mais la nôtre.

pa, *adversatif* peut se mettre : en tête de phrase :

Ve pa noče povedati — il sait, mais ne veut rien dire.

Oči imajo, pa ne vidijo — ils ont des yeux et ne voient pas.

Danes pa ne jutri — aujourd'hui, pas demain.

en seconde position :

Danes, jutri pa ne — aujourd'hui, pas demain.

en troisième position :

Mi smo delali, vi ste pa počivali — nous avons travaillé, tandis que vous vous êtes reposé.

Jonctifs doubles

Les jonctifs doubles sont des jonctifs doublés d'un adverbe antécédent portant sur le premier terme de l'opposition.

Sicer — *vendar*

Sicer zna, vendar ne razume dobro — il sait, mais ne comprend pas bien.

Ne — *samo* (*ne le*) — *ampak tudi* — non seulement — mais encore : renchérissement positif.

Ne samo (Ne le) neumen, ampak tudi hudoben — non seulement bête, mais encore méchant.

Ne... kaj šele — *ne... pas* — encore moins : renchérissement négatif.

Tačas niso poznali Amerike, kaj šele Avstralijo — en ce temps là on ne connaissait pas l'Amérique, à plus forte raison l'Australie.

Komaj...še — à peine... que (temps).

Komaj ležem, že se je zaslišal zunaj vrišč — Je venais à peine de me coucher qu'un cri retentit dehors.

Jonctifs disjonctifs

Les jonctifs disjonctifs unissent deux éléments entre lesquels on laisse le choix.

ali — ou (bien) : jaz ali ti, eden mora iti — toi ou moi, l'un de nous doit s'en aller.

avec redoublement : Ali delaj ali pojdi — Travaille ou va-t-en.

2. — *Jonctions dérivées*

a) Type intermédiaire : il n'y a pas de limite précise entre la jonction linéaire et la jonction dérivée. Des jonctifs copulatifs peuvent faire dériver la pensée, interpréter le contenu du second élément et comporter par conséquent une nuance logique :

finale : *ter*

Pridi, ter poglej — Viens et regarde !

consécutive : *pa*

Ti več veš pa ti povej — tu es au courant, par conséquent parle !

Vroče je pa so se šli kopat — il fait chaud, aussi sont-ils partis se baigner.

b) jonctifs de cause (car, en effet) :

zakaj Ne verjamem ti, zakaj včeraj si se zlagal — je ne te crois pas, car tu as menti hier.

kajti Dvignite glave, kajti približalo se je vaše odrešenje — tenez la tête car votre salut est proche.

saj Naj da, saj ima — qu'il donne puisqu'il a.

sicer = *drugače* = sinon

Poberi se, sicer se ti utegne še kaj pripetiti — Décampe, sinon il pourrait t'en cuire.

namreč en effet : se comporte comme un adverbe et se place au milieu de la phrase

Poklical sem očeta, matere namreč ni bilo doma — j'appelai mon père car ma mère n'était pas à la maison.

c) *jonctifs consécutifs*

zato Prišli ste, da se česa naučite, zato se primite dela — Vous êtes venus pour apprendre quelque chose, par conséquent mettez-vous au travail.

torej Zbolel je, torej ga ne bo — Il est tombé malade, aussi ne viendra-t-il pas.

zatorej Bil sem utrujen, zatorej nisem prišel — J'étais fatigué, c'est pourquoi je ne suis pas venu.

La proposition explicative peut précéder la proposition énonciative.

Zatorej dobro vem, Slovenec sem — je le sais bien, étant slovène.

tako Peter Klepec je bil šibkega in slabotnega telesa, tako so mi poredni tovariši nagajali — Peter Klepec était faible et débile, aussi avions-nous beau jeu, en camarades espiègles, de le taquiner.

tedaj alors
Ti vse veš, tedaj povej — tu sais tout, alors parle !

Ordre des mots

1. *Ordre fixe et ordre libre.*

L'ordre des mots est dit fixe lorsqu'il est assujetti à des règles que la langue ne saurait enfreindre sans incorection.

L'ordre fixe relève de la grammaire.

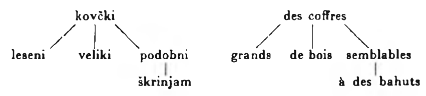
Dans les cas contraires, l'ordre des mots est dit libre : il devient un moyen d'expression relevant de la stylistique.

2. *Ordre linéaire et ordre structural.*

L'ordre linéaire est la projection sur la chaîne parlée d'un ordre structural hiérarchisé.

Inversement, cet ordre structural est le relevé de l'ordre linéaire.

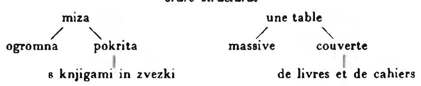
a) *ordre structural*



b) *ordre linéaire*

Veliki, leseni kovčki, škrinjam podobni — de grands coffres de bois semblables à des bahuts.

ordre structural



ordre linéaire

Ogromna miza s knjigami in zvezki pokrita — une table massive couverte de livres et de cahiers.

3. La projection sur la chaîne parlée donne des résulats différents en français et en slovène :

En français, les termes supérieurs précèdent les termes inférieurs : autrement dit, les déterminés précèdent les déterminants.

En slovène, les termes inférieurs précèdent les termes supérieurs. Autrement dit, les déterminants précèdent les déterminés.

4. Les deux projections peuvent être associées en un système de coordonnées perpendiculaires. Le relèvement simultané des 2 chaînes parlées donne l'ordre commun aux deux langues : cet ordre plan constitue une ligne brisée : il donne une idée de la gymnastique intellectuelle que représente le passage d'une langue à l'autre.

à des bahuts
semblables
de bois
coffres
de grands

veliki leseni kovčki skrinjam podobni

4. *Déterminants*

a) l'adjectif épithète précède généralement le substantif

Nedeljski popoldnevi so bilivnaši hiši že tako polni neke svečanosti in nekega velikega miru (Lovro Kuhar-Prežihov Voranc, Prvo pismo) — Les dimanches après-midi à la maison étaient remplis d'une sorte de grande paix solennelle.

Exceptions : L'adjectif intensif *sam* se place volontiers après le substantif :

Nihče ni dober razen Boga samega — personne n'est bon, si ce n'est Dieu lui-même.

Le style sublime ou poétique place librement l'adjectif personnel.

Lepi njen obrazek au lieu de Njen lepi obrazek — Son beau visage

Domovina moja mila — Ma chère patrie.

Beseda njena — grom rohneč — Sa parole est un grondement de tonnerre.

b) L'adverbe précède généralement l'adjectif, le verbe et l'adverbe
le verbe : Odločno odpovej se svoji sreči — renonce résolument à ton bonheur.
l'adjectif : V mehko kuhana jajca — œuf à la coque
l'adverbe : Se kar dobro dela — il travaille passablement bien.

b) *Clitiques*

a) définition. Les clitiques (grec en-clisis = appui) sont des mots atones, ayant la propriété de prendre appui sur le mot précédent (énclitiques) ou subséquents (proclitiques) porteurs du ton pour constituer avec lui une unité accentuelle.
Proclitique : Si si ga privoščil — tu lui as dit son fait.
Enclitique : Privoščil sem si ga — je lui ai dit son fait.

Par ellipse du mot sur lequel ils s'appuient, les prolictiques peuvent avoir un accent. Par ellipses successives, on obtient les séries régressives.

Si si ga privoščil : Si ga videl? = tu l'as vu?
si si ga? : Si ga?
Si si? = tu lui as dit son fait? : Si?

b) *ordre interne*

Les clitiques ont tendance à s'agglutiner les uns aux autres suivant un ordre rigide :

1. Le réfléchi *se* occupe la première place, sauf s'il est accompagné de *si* = tu as, qui prend la première place.
Ti si se smejal — tu as ri.
Ali se jim mudi? — sont-ils pressés?
Mudi se nam — nous sommes pressés.
Mudilo se ti je — tu étais pressé.

2. Les clitiques *jo*, 3e pers. du pronom personnel fem. sg.
je, *idem*
je, 3e pers. du sg. du verbe biti
occupent toujours la dernière place :
Zdelo se mu je — il lui semblait.
De plus, *jo* précède toujours *je*
Brat jo je kupil — son frère l'a achetée.

3. En l'absence de refléchi, le verbe être au présent occupe la 3e place : sauf la 3e pers. du sing. *je* qui occupe la dernière :
si ga, sem ga etc.

4. En l'absence de *jo je*, le verbe être au futur occupe la dernière place : si ga bom, si ga boste etc.
Kaj se ga boš bal? — Qu'as-tu à le craindre? Qu'as-tu à craindre de lui?

5. Le datif masculin précède l'accusatif : mi ga, ti ga, si ga, nam ga, se nam ga, se nam ga je etc.

Precej ti ga dam — je te le donne tout de suite.

Conclusion : Retenir en particulier les couples allitératifs :

si se
jo je

c) *ordre externe*

1. *Phrase énonciative* :

D'une façon générale, les clitiques ou groupes clitiques occupent la 2e place, c'est à dire qu'ils viennent immédiatement après le premier élément constituant un nœud :

Potem smo se razšli — ensuite nous nous séparâmes.

Deček z objokanimi očmi se mi je smilil — j'eus pitié de l'enfant qui avait les yeux rougis par les larmes.

On évitera donc la construction romane :

Dekle, iz strahu, da je ne bi opazili, se je skrilo pri teti — de peur d'être remarquée, la jeune fille se cacha près de sa tante.

Cependant les clitiques peuvent occuper la 1re place lorsqu'ils prennent appui sur l'idée exprimée dans la phrase précédente, par exemple dans une réponse.

Ali si moj prijatelj? Sem in ostanem tvoj prijatelj — es-tu mon ami? Je suis et je reste ton ami.

2. *Phrase interrogative.*

Phrase interrogative explicite : le mot interrogatif occupe toujours la première place.

Le clitique ou groupe clitique suit immédiatement le mot interrogatif :

Ali je doma? — est-il chez lui — est-il à la maison?

Ali si se smejal? — as-tu ri?

Phrase interrogative implicite : le clitique prend la place du mot interrogatif.

Te zebe? — tu as froid?

Si ga videl? — tu l'a vu?

Si se ga že naveličal? — tu en es déjà lassé?

2. *Ordre libre*

1. Énoncé global.

L'énoncé global correspond à l'interrogation totale. Il équivaut à la réponse que l'on y fait, c'est à dire « oui » ou « non ».

L'ordre est alors le même qu'en français : sujet-prédicat, c'est à dire sujet-verbe-complément.

L'essentiel de l'énoncé se trouve donc à la fin de la phrase :

Bil je imenitcn grof. Ta grof je šel v Gorjance na lov. Spremila ga je velika družba prijateljev in lovcev. — il y avait une fois un comte célèbre. Ce comte partit à la chasse dans le Gorjanci. Beaucoup d'amis et de chasseurs l'accompagnaient.

Nasa Ančka pojde jutri na izlet (ne v šolo) — notre Ančka va demain en excursion (pas à l'école).

2. *Énoncé spécial*

L'énoncé spécial correspond à l'interrogation partielle. Le mot sur lequel porte l'énoncé est celui qui fait l'objet de l'interrogation correspondante.

L'élément réponse peut être mis en valuer de deux manières :
Implicitement par l'accent.
Explicitement par l'ordre des mots.

L'élément réponse occupe toujours la 1re place :

Accent — Ordre des mots

Naša Ančka pojde *jutri* na izlet — Jutri pojde naša Ančka na izlet (ne denes) — C'est demain que notre Ančka part en excursion.

Naša Ančka *pojde* jutri na izlet (ne bo ostala doma) — Demain, notre Ančka part en excursion (elle ne restera pas à la maison).

Naša *Ančka* pojde jutri na izlet — Naša Ančka pojde jutri na izlet (ne Tončka) — C'est notre Ančka qui part demain en excursion (et non Antoinette).

Naša Ančka pojde jutri na izlet — l'ordre inverse : (Ančka naša) serait (ne sosedova) — C'est *notre...* Ančka (et non celle du voisin) qui part demain en excursion.

Claude VINCENOT.

L'IMAGE ET LA CIVILISATION CONTEMPORAINE

Quelle est l'importance du fait qu'une assemblée internationale[1] se réunisse pour examiner et discuter la notion et le rôle de l'image dans la civilisation d'aujourd'hui, dans la vie urbaine? N'est-il pas évident que le phénomène de l'image prend une telle importance et de telles proportions qu'il nous amène à nous en occuper à son propre niveau, à l'échelle phénoménologique même de la notion?

Même si la civilisation contemporaine a déjà été nommée la civilisation de l'image — par quoi on ne faisait que souligner l'importance prépondérante de sa présence dans la vie contemporaine — on a oublié régulièrement de se demander *de quelle image il s'agissait*, quelle en était la nature, le sens ou le non-sens. Et pourtant c'est une question-clé, non seulement pour notre sujet, mais aussi pour l'analyse de la phénoménologie complexe de notre civilisation en général.

Depuis que l'homme a appris à s'exprimer, l'image a toujours été un moyen de *représentation* et de *communication*, mais elle était aussi l'*instrument d'une puissance dirigée vers un but.* De quelle puissance et de quel but s'agit-il? Dans cette question repose l'essence du facteur évolutif de cette fonction constante de l'image, c'est-à-dire l'inconstance même du fondement humain, social et historique d'où elle émerge. Les déterminantes de cette puissance et du but impliquent le pouvoir et le but humains, mais aussi le désaccord dialectique de l'horizon historique et de la portée humaine. En tant que représentation, l'image est instrument de connaissance, en tant que communication elle est facteur dynamique ainsi qu'instrument de domination idéologique et matérielle. Par conséquent elle est un des aspects de l'aliénation. En tout cas elle contient un potentiel social déterminé d'imagination, de pensée et d'action. Envisagées ainsi, l'image de la civilisation contemporaine et la

[1] Première Biennale Internationale de l'Affiche. Varsovie, juillet 1966.

civilisation contemporaine de l'image montrent toute leur particularité historique, leur complexité, leur désaccord mutuel et leur insuffisance d'amplitude.

Méditer aujourd'hui sur la nature et sur le pouvoir de l'image signifie méditer sur notre temps, son caractère et ses perspectives.

Si une perspective existe, elle est dans le moment présent, quel qu'il soit, elle doit être manifestée comme volition, possibilité et nécessité, comme mesure de la liberté humaine, comme le donné et le non-donné de son existence, comme sa probabilité.

Quel est le rôle de l'image dans cette perspective, quel est son rôle dans l'actualité, quelle est sa capacité de représenter et de communiquer dans la réalité historique actuelle? Quelle est sa force motrice et dans quelle mesure est-elle le facteur de la conscience? Qui détient son pouvoir?

L'image a, de notre temps, pénétré dans tous les cadres de l'existence humaine, s'est étendue, multipliée et différenciée dans de telles proportions qu'elle ne laisse qu'une possibilité minimum d'être captée à sa source. Elle a forcé toutes les frontières de l'imagination idyllique ou de l'introspection, par son agressivité elle a pénétré dans toutes les zones de la vue « intérieure » et de la compréhension « objective » humaine et par la force invincible de son déroulement effectif, elle a presque définitivement détruit toute possibilité de leur accord.

Il y a tout un siècle que dans le monde de représentation humaine dure le cataclysme dramatique et indescriptible du figuratif devant lequel toute réduction et toute concision plastiques rationnelles paraissent pure erreur et utopie.

L'explosion irrésistible de moyens et de techniques, de motivations et d'impulsions, a augmenté le chaos des données, des impressions et des effets en aboutissant à la saturation, à l'étouffement et l'entropie, mais en même temps elle éveille d'un sommeil profond les forces historiques cachées qui se meuvent d'une manière non organisée vers la découverte de leur horizon. Le monde naturel de la vision primitive qui autrefois se prêtait à une réduction en symboles naïfs, s'est décomposé en une multitude dynamique et une agitation désordonnée des phénomènes particuliers dont il est impossible d'embrasser l'ensemble soit statiquement soit statistiquement. Les révolutions successives et à plusieurs échelons — industrielles, scientifiques, sociales — ont brassé de nombreuses couches du monde humain et extra-humain, bouleversant et transformant d'abord la matière même et par conséquent toute idée figée qu'on pourrait se faire d'elle. La conscience atomisée incapable de se

retrouver ni dans la production, ni dans la technologie, ni dans la science ou l'art, ni dans la politique, devient de plus en plus la proie facile des fétiches de consommation.

Le finalité même du monde contemporain se perd ainsi que la représentation de son intégrité, de même que la finalité des processus fondamentaux qui le meuvent et qui sont multiples et contradictoires, asynchrones et ambivalents. Dans ce monde, jusqu'à une date récente, toute attitude était condamnée à être particulière, tandis qu'aujourd'hui il semble qu'elle soit inévitablement condamnée à être intégrée, ce qui n'est sûrement pas la voie pour qu'un jour elle devienne intégrale. Les puissance matérielles et politiques dominantes tendent à intégrer l'individu pris entre le consentement passif et la perdition inacceptable dans l'anonymat. L'image qu'on lui offre et impose, fragmentaire et éphémère, ne le prend pas et ne le place pas en elle-même, au contraire elle le séduit et le rejette dans la masse du morcelé qui ne semble être constitué que par le pouvoir matériel et spirituel établi. Et justetement ce domaine immensément étendu du visuel partant du microcosme au macrocosme, au niveau de simultanéité de l'espace et du temps en tant que termes à réfléchir sur les événements historiques, et dans le cadre de la transformation productive gigantesque de la matière, est, en effet, le domaine dans lequel peut s'effectuer et s'effectue une partie de la vraie libération de l'homme — si dans l'émergence du monde contemporain on réussit à découvrir le sens qu'il doit avoir.

Il serait possible alors d'entreprendre une certaine action positive comme l'activation visuelle qui utiliserait la figurativité actuelle pour l'éveil de la conscience critique, y trouvant des éléments de l'édification graduelle d'une conscience généralisée. La sensibilité visuelle que l'homme moderne acquiert spontanément au cours des circonstances du quotidien dynamique peut être transformée non en un assujettissement qu'il subit aujourd'hui, mais en une distanciation intérieure vis-à-vis du phénomène même. Tout thème social, économique, politique et éthique passe aujourd'hui par la sensation visuelle et le domaine visuel est le facteur perceptif le le plus direct et le diffuseur de la sphère psycho-sociologique individuelle et collective générale. Pour cette raison le pouvoir accaparant des mass media modernes de la communication, par exemple le cinéma et la télévision, les revues à grand tirage, est de plus en plus grand. Mais le problème essentiel est la maturité sociale qui aboutirait à une attitude qui pourrait les rendre libérateurs.

*
* *

Laissant de côté le problème de la compréhension complexe de la réalité visuelle et plastique qui embrasserait la réalité totale des choses ainsi que l'organisation spatiale de la vie de l'homme — dont il n'est évidemment pas question dans cette assemblée, bien que le problème de l'image devrait être posé dans ce cadre, — la question se pose de savoir quelles opinions prédominent aujourd'hui à l'égard de l'image et des éléments constitutifs de cette notion ? Dans l'impossibilité de préciser et d'utiliser une telle notion de l'image — ce qui prouve le mieux la non-intégrité de la pensée humaine — à côté de ces nouvelles sources, ces formes et moyens, interviennent aussi les formes traditionnelles et conventionnelles. Les différents aspects de l'émergence de l'image ne permettent pas la définition univoque de ses espèces particulières et du caractère de ses fonctions. Quand on dit « image » on sous-entend l'image artistique, l'image publicitaire, l'image cinématographique et de télévision, les photos scientifiques, techniques et documentaires, ainsi que les images, signes et signaux et qui apparaissent dans différents processus opératifs et communicatifs. Toutes ces formes se multiplient intensément et habitent notre mémoire, notre paysage de vie et d'esprit et influencent nos actions. Elles sont en même temps l'expression et l'agent de transmission de certaines actions et intentions des autres. Mais le développement immanent de toutes ces formes de l'image n'est pas identique et leur influence n'est pas d'importance égale non plus.

L'image en tant qu'expression individuelle et création artistique, artisanale est en voie de dépérissement, ses composantes éthico-conceptuelles et physico-techniques sont en dissolution permanente et sont signe des crises profondes de tous les postulats de la culture classique bourgeoise et de ses structures. La portée sociale d'une telle image par rapport aux événements historiques actuels est minime, elle reste dans le cercle d'une certaine élite, malgré une extension possible, tandis que l'augmentation quantitative de la production artistique n'a dans ce sens aucune importance positive. Elle est entre les mains d'un réseau commercial spécialisé ou de l'administration d'État et devient ainsi une sorte de marchandise ou d'instrument politique. Dans le cas contraire, elle perd de plus en plus sa raison d'être et sa base socio-économique et ne peut que vivoter au sein des conventions sociales encore en vigueur. L'image picturale est de moins en moins capable de poser les problèmes de vie et d'idée authentiques, ses moyens ne sont pas les moyens par lesquels se construit le monde moderne, et le procédé

de l'artiste de type individualiste ne peut servir de modèle de comportement et d'action.

La publicité économique est une source de l'image plus vitale, elle se multiplie et s'épanouit de diverses manières, adoptant toutes les techniques reproductrices, en inventant sans cesse des nouvelles. Elle s'est imposée à tous les espaces urbains, a occupé tous les canaux de la communication, révélant ainsi l'irrationnel du principe dominant de l'économie. Son expansion semble invincible et son pouvoir de persuasion et de séduction semble scientifiquement fondé. Elle a comme support les plus fortes finances, mais ses buts sont de courts délai et le plus souvent trompeurs.

Mais la publicité économique est un phénomène authentique et un élément de la civilisation contemporaine de la consommation de masse, et son sens dépend justement des buts qui lui seront assignés. Aujourd'hui ceux-ci apparaissent comme des tours de prestidigitateurs au lieu de servir la société entière.

Le film est une industrie et par là même le moyen le plus moderne et la forme la plus dynamique de l'image. Mais c'est lui qui est en même temps le plus empoisonné par le « tape-à-l'œil ». Son pouvoir d'instruire est sans égal, mais ceux qui le dirigent ont peu d'intérêt à utiliser cette possibilité. En fait, le film est une drogue de divertissement et d'oubli qui est consommé par les plus grandes masses. Comme toute drogue il est la source de gros et malhonnêtes profits. L'étincelle de l'humain, du vrai et du dévoilement y est rare.

La télévision, sœur cadette du film, fascinante et attrayante, est entrée dans les maisons de toutes les couches sociales comme le principal symbole du progrès. Elle a introduit la ville et ses mythes dans le village le plus isolé et elle a rapidement augmenté le nombre de ses consommateurs. En un instant elle unit les pays et les continents, révèle aux gens le Vietnam et les photos cosmonautiques.



Après cette brève analyse de l'image contemporaine, il est impossible de ne pas chercher quelles sources, quels moyens et quelles techniques pourraient concentrer dans les yeux aigus de la conscience tout ce qui se déroule dans notre monde et tout ce qu'il est, conscience qui aiderait à créer l'image totale de ce monde, qui en rendrait l'avenir plus sûr et accorderait ses intentions profondément contradictoires. Où, sur quoi et comment fonder une telle confiance ?

Un de nos contemporains récents, paléontologue et penseur, dans son ascétisme rationnel et ouvert à tout, a esquissé avec une lucidité extraordinaire la trajectoire de l'histoire du monde et de l'homme en lui. Teilhard de Chardin, méditant sur le phénomène humain, lui a attribué une importance incomparable dans le destin du cosmos. « Cette importance, l'homme l'a obtenue par une de ses capacités uniques — par la conscience au moyen de laquelle il est sorti de la biosphère, et franchissant le pas de la réflexion, il a commencé la noosphère, ou expansion de la conscience. Sur le chemin de la complexification matérielle constante et de plus en plus rapide ainsi que de l'intériorisation psychique, l'homme est ce sur quoi et en quoi le cosmos s'enroule. »

Les processus d'une industrialisation et d'une socialisation plus intenses ne sont pour Teilhard rien d'autre que la forme humano-collective du processus universel de la vitalisation qui, si l'on s'y oriente bien, aboutit à l'intériorisation et à la libération. Un telle orientation tend naturellement à la recherche. Au niveau le plus général, cette recherche peut être définie comme un effort tâtonnant pour découvrir sans cesse de meilleurs arrangements biologiques, et elle représente une des propriétés fondamentales de la matière vivante. En tant que tâtonnement réfléchi, la recherche est aussi vieille que la pensée elle-même, mais la recherche dans la plénitude généralisée et consciente de ses opérations correspond à un tout nouveau développement extrêmement significatif de l'hominisation. Jusqu'au début du XIXe siècle le savant-chercheur était un phénomène rare et son activité était son « hobby » personnel. Aujourd'hui on compte les chercheurs par centaines de milliers (bientôt ce sera par millions) et ils ne sont plus dispersés au hasard sur la surface de la Terre, ils sont fonctionnellement unis en systèmes organiques complexes, indispensables à la vie de la communauté.

Teilhard de Chardin souligne les coïncidences impressionnantes entre cet établissement du régime ou de l'âge de la recherche et le bond extraordinaire exécuté, juste à la même époque, par la socialisation parvenue aux approches de son point de renversement sur un autre hémisphère.

« Impossible d'en douter : ce n'est point par hasard si le nombre et l'inter-liaison des chercheurs croissent « exponentiellement » dans une Humanité en voie de concentration sur elle-même. Pris dans leurs racines, les deux phénomènes sont étroitement conjugués ; ou plutôt ils ne font qu'un : en ce sens que la Recherche est bien vraiment la forme native et naturelle revêtue par l'Énergie Humaine à l'instant critique de la libération. Ainsi s'explique qu'autour de

la Terre humaine, à mesure que progresse son unification, une atmosphère se forme, toujours plus dense et plus active, de préoccupations inventives et créatrices : vapeur d'abord inconsistante, on eût dit, et comme flottant à tout vent de caprice et de fantaisie, — mais milieu redoutablement irrésistible, en effet, à partir du moment où, saisi et tordu dans le tourbillon d'une aspiration puissante, il commence (ainsi que nous pouvons le constater de visu) à se reployer sur soi pour attaquer le Réel comme un seul dard, suivant une seule direction concertée, non seulement pour jouir ou savoir plus, mais pour être plus. »

A ces mots Teilhard de Chardin ajoute la note suivante : « Dans ce système propulsif, et bien que suivant les voies (ou une physiologie) encore obscures et qui demanderaient une étude à part, la Recherche artistique, notons-le bien, n'est pas séparable biologiquement de la Recherche scientifique (seule considérée explicitement ici), et fait partie intégrante de la même exubérante poussée d'Énergie Humaine. »

Cet avertissement trouve aujourd'hui sa confirmation réelle et pratique. Indépendamment de lui sont apparues récemment les recherches plastiques et visuelles dont les intentions se manifestent dans la tentative de dépassement de l'attitude artistique traditionnelle individualiste et de son éthique. Aussi bien dans la tentative de l'inter-organisation et d'opération par approche scientifique que dans l'utilisation des moyens et des procédés dont dispose la science — traçant les fondements de la *rationalisation*, de la communication visuelle au niveau esthétique. Le nombre de chercheurs qui par leur penchant professionnel se heurtent au même problème et y accèdent avec tout le sérieux et une méthodologie élaborée est considérable aussi. Dans le cadre du mouvement international *Nouvelle Tendance*, est né spontanément le besoin de travail de coopération des individus et des groupes qui déterminerait et démontrerait l'objectivité des méthodes et l'objectivité de la pratique. Pour le moment on ne peut parler que des fondements, de l'alphabet des phénomènes visuels sans prétendre trouver, créer où réaliser une langue unique de communication. Ses conditions préalables ne se font qu'entrevoir dans les plus profondes connaissances de notre temps qui se perdent dans la masse de l'inertie historique, dans les obstacles mentaux, éthiques, sociaux et matériels difficilement franchissables et dans les conditions mal accordées et contradictoires de l'existence de l'homme contemporain, dans le conflit constant des forces historiques et antihistoriques. Il suffit de se rappeler les profondes scissions — qui divisent notre monde en sociétés de misère et en sociétés d'opulence dans lesquelles

EN MARGE DU CENTENAIRE DE L'ACADÉMIE YOUGOSLAVE

Coup d'œil sur ses rapports avec la France

Œuvre surtout de l'évêque de Djakovo J. J. Strossmayer et de son ami et principal conseiller scientifique, l'historien Rački, l'Académie yougoslave célèbre le centième anniversaire de son inauguration (le 28 juillet 1867). Malgré son nom et son vaste champ d'action, ce n'est pas aujourd'hui la seule Académie en Yougoslavie, puisque l'Académie serbe (1886), l'Académie Slovène (1938) et tout récemment, l'Académie de Bosnie-Herzégovine (1966), réalisent parallèlement les tâches qui furent autrefois du domaine de l'Académie de Zagreb seule. Il n'en est pas moins évident qu'un centenaire d'existence que l'on est actuellement en train de rappeler par une série de manifestations consacrées à tour de rôle à diverses disciplines, — qu'un tel laps de temps peut sembler suffisamment « représentatif » pour que, conformément au caractère et au cadre de nos *Annales*, on jette un coup d'œil rapide aussi sur les rapports de l'Académie avec les savants français, en même temps que sur l'intérêt manifesté au sein de l'Académie pour la science française.

Un guide singulièrement continu nous est conservé, sur les débuts de l'Académie Yougoslave, dans la correspondance du slavisant français Louis Léger, entretenue avec son premier président, le chanoine Rački, correspondance poursuivie jusqu'à la mort de celui-ci, en 1894. Pour cette époque au moins, on possède un fil facile à suivre dans les 48 lettres adressées par Léger à Rački et, par un certain nombre de ses lettres à Strossmayer — d'un caractère, certes, plutôt protocolaire. Si l'on s'étonnait que dans le recueil de cette correspondance, Rački ne soit représenté que par 18 lettres, il faudrait se rappeler qu'une partie de cette correspondance ne se trouve pas à Zagreb, mais à Prague, aux archives du Musée National, où l'on possède notamment 18 lettres de Rački, 30 de Strossmayer, 7 de Bogišić, 5 de Jagić etc. [1]

[1] Renseignements communiqués par M. André Vaillant.

Les rapports avec Strossmayer et Rački datent de l'Exposition universelle de 1867, que l'évêque croate est venu visiter à Paris. C'est à cette occasion que Strossmayer a invité Léger à prendre part à l'inauguration de l'Académie de Zagreb. De retour à Paris, après un séjour de trois semaines en Croatie, Léger est resté en rapports réguliers avec l'Académie, s'intéressant en détail à toutes ses publications. Les premiers livres reçus de Zagreb furent pour Léger un point de départ utile pour des compte-rendus dans les revues parisiennes, comme par exemple la *Revue des Cours littéraires* (6 décembre 1867), où il publia ses impressions sur Zagreb [1]. Ayant déjà exposé [2] l'historique détaillé de ses échanges de vue entre Paris et Zagreb, il serait superflu d'en répéter toutes les phases. Aussi nous proposons-nous de n'en évoquer que l'essentiel.

Les publications particulièrement nombreuses à cette époque de l'Académie [3] ont incité Léger à demander aussi d'autres sources de documentation : l'abonnement aux journaux croates, principalement *Pozor*, la revue littéraire *Vienac* etc. L'absence de Léger à Paris, encerclé par les troupes allemandes en 1870-1871, et son séjour à Prague, où il rédigeait *La Correspondance Slave*, apporte à peine une interruption à sa collaboration avec l'Académie Yougoslave, à laquelle d'ailleurs, depuis le 14 octobre 1870, il appartient en qualité de membre correspondant.

Aussi les membres de l'Académie qui visitaient Paris, tels le géographe Peter Matković et le juriste, spécialiste du droit coutumier, Valtazar Bogišić (qui habita Paris de 1874 à sa mort en 1908) ne manquèrent pas d'être en rapports encore plus fréquents avec Léger.

Malgré son tempérament de grand voyageur et ses rapports avec les autres nations slaves, Léger, professeur au Collège de France depuis 1885, restait toujours fidèle à ses collègues de Zagreb. Si, à la suite d'un malentendu, il ne fut pas invité à l'inauguration de l'Université croate en 1874, il ne manquait point de s'arrêter à Zagreb chaque fois qu'il se trouvait en route pour une autre capitale slave. Et après la mort de Rački (13 mars 1894), les rapports de Léger avec l'Académie, s'ils n'étaient plus des « dialogues » comme avec le défunt chanoine, n'en étaient pas moins fréquents et ramifiés. Et les services qu'il rendait à Paris, comme collaborateur d'importantes revues de l'époque et — service auquel on

[1] *Une Académie chez les Croates.*

[2] *Les débuts de l'Académie Yougoslave et la France* (A. I. F. de Zagreb, 2e série, n° 1, 1952).

[3] *Rad, Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium, Flora croatica*, etc.

devait être particulièrement sensible — comme auteur de nombreuses notes consacrées aux membres de l'Académie Yougoslave dans la *Grande Encyclopédie* (qui commençait à paraître à Paris en 1885) méritent également d'être mentionnés. Ce ne fut qu'en 1923 que le « père Léger », comme l'appelaient ceux qui avaient l'occasion de l'approcher au Collège de France, comme étudiants ou comme amis, cessa définitivement de prodiguer ses services aux Slaves, en particulier aux Slaves du Sud, en écrivant sur les œuvres parues et en publiant aussi des œuvres originales. Car il est mort, à l'âge de 80 ans. Grâce à sa plume alerte et à sa collaboration multiple dans les revues françaises de l'époque, Léger a sans doute grandement contribué à faire connaître à l'étranger l'activité de l'Académie Yougoslave. Cependant, il ne faut pas passer sous silence qu'à cette époque il y avait déjà d'autres publicistes français qui s'occupaient des Slaves du Sud et de leurs progrès dans les domaines des sciences et de la littérature. Très méritoire à ce sujet était par exemple le rôle de la *Revue Slave*, publiée de 1878 à 1880 à Varsovie, sous la direction des Français A. Intéring et A. de Fontaine [1]. Parmi ses collaborateurs il faut mentionner surtout les comptes rendus de Céleste Currière (né en 1843 en Lorraine), qui a séjourné en Russie — ce qui explique d'ailleurs qu'il soit resté presque oublié par les Slavistes de Paris. Currière est l'auteur de l'important volume *Histoire de la littérature contemporaine chez les Slaves* (Paris, 1879). Outre son intérêt suivi pour la littérature croate ancienne et moderne, outre sa traduction (en prose) du poème *Smrt Smail-age Čengića* (d'Ivan Mažuranić, publiée intégralement dans la *Revue Britannique* de Paris (avril 1878), Currière s'est beaucoup occupé des études historiques et philologiques de l'Académie Yougoslave [2].

*
* *

Passons maintenant brièvement en revue les artisans les plus importants de cette collaboration intellectuelle parmi les membres français de l'Académie Yougoslave. En première ligne il faut mentionner *Ami Boué*, membre honoraire de l'Académie (depuis le 14 octobre 1870). Né en 1794 à Hambourg dans une ancienne colonie de huguenots, le docteur en médecine Boué était par vocation surtout géographe et géologue. Voyageur inlassable, il est le premier

[1] Intéring, notons-le en passant, n'appréciait pas beaucoup l'activité de Léger, vulgarisateur des travaux de l'érudition slave.

[2] Cf. Jean Dayre, *Note sur la littérature croate en France* ; id. *Croatophiles français au XIX*e *siècle* (A. I. F. de Zagreb, 1940, p. 110-117, 248-252).

explorateur systématique des Balkans. Son œuvre capitale, *Les Slaves de Turquie* (Paris, 1840), l'indiquait sans conteste à se voir conférer le plus haut titre honorifique de l'Académie Yougoslave. D'autant plus qu'en 1822 et 1824, Ami [1] Boué avait déjà visité la Croatie occidentale, étudiant notamment les mines de soufre de Radoboj.

En 1828, Boué s'est marié avec une Autrichienne, mais il a continué à vivre en France et en Suisse. Plus tard, il a décidé de s'établir dans les environs de Vienne, d'où il était plus à même d'entreprendre ses explorations des Balkans (1836, 1837 et 1839). Ce qu'il faut particulièrement souligner dans le caractère de Boué, c'est son non-conformisme, son indépendance vis-à-vis de tout régime et sa décision de rester toujours à l'écart de toutes les fonctions au service de l'État. Membre de l'Académie de Vienne, invité à collaborer par la plupart des sociétés savantes d'Europe, Boué est quand même resté Français par ses sentiments et sa langue.

Ses opinions sur les peuples balkaniques étaient pleines de sympathie. Et bien qu'explorateur en géologie, il avait toujours l'esprit largement ouvert pour observer les étapes de leurs luttes d'émancipation et de libération de l'Empire ottoman. En slavophile convaincu, Boué a collaboré aussi au journal viennois *Ost-und West*, fondé et rédigé par le Croate Imbro Tkalac. Celui-ci, traqué par le gouvernement viennois, fut obligé de s'exiler en 1863, d'entrer au service diplomatique du Piémont, et mourut comme émigré en 1912.

D'autre part, pour montrer à quel point Boué tenait à ses voyages à travers les Balkans, signalons aussi qu'il avait composé à son usage tout un dictionnaire serbe, dont il a déposé le manuscrit à l'Académie de Vienne, en 1850. L'existence de ce dictionnaire a été confirmée dès 1842 par la revue littéraire croate *Kolo*.

Quant à l'attachement de Boué à sa langue maternelle, il en a donné la meilleure preuve par son *Autobiographie*, imprimée en français à Vienne en 1879, avec la mention explicite que « cet opuscule », comme il le qualifiait modestement, ne devait être distribué qu'après sa mort, survenue en 1881 [2]. En possession d'un exemplaire de cette autobiographie, l'Académie de Zagreb a consacré

[1] Le prénom *Ami* est un diminutif d'*Amédée*.

[2] *Autobiographie du Docteur médecin Ami Boué, membre de l'Académie Impériale des Sciences de Vienne, etc. né à Hambourg le 10 mars 1794 et mort comme Autrichien à Vienne. Le seul survivant quoique l'aîné de trois frères et d'une sœur. (La distribution de cet opuscule n'aura lieu qu'après sa mort.) Vienne, novembre 1879. Imprimé chez Ferd. Ullrich et fils.*

à son membre d'honneur Ami Boué une nécrologie due à la plume de Djuro Pilar (*Rad*, 1. 65), le plus « français » de ses membres [1].

Outre Boué et Léger, voici quels furent par la suite les Français les plus éminents parmi les membres correspondants de l'Académie Yougoslave : Antoine Meillet le linguiste, fondateur de la linguistique comparative au Collège de France (1924-1936); l'historien E. de Guichen (1923-1938), l'historien Emile Haumant (1924-); le paléontologue comte Henri Bégouen (1925-); depuis 1949, le slavisant André Vaillant, dont la collaboration est précieuse aussi pour les *Annales de l'I.F. de Zagreb* ; et, tout récemment, Jean Cassou, conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne; Georges Daux, directeur de l'École française d'archéologie d'Athènes ; Léopold Escande, professeur à la Faculté des sciences de Toulouse ; Jean Orcel, membre de l'Institut de France.

*
* *

Une liste des membres de l'Académie Yougoslave qui se sont signalés par leurs publications dans les revues françaises, dépasserait le cadre de ce « coup d'œil » s'il avait la prétention d'être exhaustif. Après avoir mentionné Djuro Pilar et V. Bogišić, il y a lieu de rappeler les mérites de Petar Skok, romanisant dont la signification scientifique dépassait largement le cadre de l'enseignement universitaire [2]. Son élève et successeur dans l'enseignement Petar Guberina [3]. L'historien de la littérature croate Antun Barac, auteur en outre de six études sur divers aspects des relations littéraires franco-croates aux XIXe et XXe siècles [4]. Le romaniste Mirko Deanović, italianisant par sa discipline principale, auteur des études sur les plus anciens contacts entre la France et Raguse, parues dans *A.I.F.Z*, (1944-1947) et comme livre à part de la Bibliothèque de l'I.F.Z. [5].

Bien d'autres membres de l'Académie méritent également d'être

[1] D. Pilar a étudié à Bruxelles où il a été reçu docteur. De Bruxelles il est passé à Paris pour travailler chez le paléontologue Gaudry et le géologue Herbert (1865-1870).

[2] L'œuvre de P. Skok a été dignement apprécié par André Vaillant (*A. I. F. de Zagreb*, 2e série, 4-5, 1955-1956). L'apport de Skok aux Annales (1944, n° 24-25) : *La littérature croate sous Napoléon Ier*.

[3] Créateur de l'Institut de Phonétique de l'Université de Zagreb. Collaboration aux *Annales*, 2e série, n° 4-5 et 10-13.

[4] V. sa nécrologie, *Annales*, 2e série, n° 6-7.

[5] Pour ses recherches fructueuses sur les traductions du théâtre de Molière à Raguse cf. son étude : *Molière à Raguse* (*Revue de littérature comparée*, Paris, 1954) et *Ljetopis* de l'Académie Yougoslave, 1963.

mentionnés. Parmi les défunts, il faut signaler l'activité d'Arthur Schneider [1] et d'Aleksandar Ugrenović [2]. Et parmi les membres actuels, il y a lieu de citer le spécialiste bien connu du droit des gens Juraj Andrassy; l'historien Grga Novak [3], président actuel de l'Académie Yougoslave; l'historien des arts Cvito Fisković [4]; le géographe Josip Roglić, docteur d'honneur de l'Université de Dijon [5]; le romancier Petar Šegedin, auteur d'impressions parisiennes témoignant autant de son érudition bibliophile que de son orientation littéraire [6]; l'angliciste Josip Torbarina, auteur d'un précieux apport sur *Raguse dans un sonnet de Ronsard* [7].



Rappelons que ce n'est pas là une liste complète. Ce n'est qu'une sélection.

R. MAIXNER.

[1] Auteur d'une étude sur le compositeur croate du XVIIIe siècle Jarnović (*A. I. F. Z.*, 1942-1943, 20-23).

[2] Son apport aux Annales : *L'activité forestière française dans les Provinces Illyriennes (1809-1813)*, 1937, n° 2-3.

[3] Cf. *Split au début de l'occupation française* et *Le régime français à Split 1806-1813* (*A. I. F. Z.*, 1938 et 1939).

[4] Cf. *Artistes français en Dalmatie* (*A. I. F. Z.*, 1946-1947) ; *Artistes français en Dalmatie du XIVe au XVIIe siècle* (*A. I. F. Z.*, 1964-1965, n° 14-17).

[5] V. *Les liens entre les géographes français et yougoslaves* (*A. I. F. Z.*, 1964-1965, n° 14-17.)

[6] Cf. *Rencontre parisienne (Fragments)*. *A. I. F. Z.*, 1961-1964, n° 10-13.

[7] *Annales de l'Institut Français de Zagreb*, 1941, n° 16-17.

« LES PRINTEMPS D'IVAN GALEB » DE VLADAN DESNICA [1]

ou le nouveau roman yougoslave

Le *nouveau roman* français a déjà son histoire. Après avoir été une tentative isolée et destructrice de quelques romanciers sans lecteurs, il s'impose de plus en plus comme un phénomène important de la littérature contemporaine. Parallèlement, on s'aperçoit, en dehors de la France, d'une partie non négligeable de la production romanesque qui pourrait à juste titre se réclamer du *nouveau roman*. Ceci nous semble être le cas des *Printemps d'Ivan Galeb* du romancier croate Vladan Desnica. Ce livre retient ici notre attention d'une part dans la mesure où il reflète une fois de plus la parenté qu'on a pu si souvent constater entre les lettres yougoslaves et françaises et, de l'autre, parce qu'il doit bientôt paraître en France (aux éditions de Gallimard) et qu'il nous paraît utile d'en dire à cette occasion quelques mots.

Au cours des années 1950, les lettres yougoslaves ont marqué un tournant décisif. Se dégageant de certains partis pris, acquis ou plutôt transmis immédiatement après la guerre, elles ont pris un nouveau cours après 1948, année historique pour les Yougoslaves, où se manifesta un refus radical de l'utilitarisme esthétique de Jdanov et de ses adeptes.

Une perspective infiniment plus large et plus souple fut définitivement ouverte au *Congrès des Écrivains* à Ljubljana en 1952. Un large débat, mené avec franchise et lucidité, régla décisivement leur compte à toutes sortes de conformismes pseudo-artistiques, fit table rase des dogmes et tabous esthétiques en vigueur, s'en prit impitoyablement aux schémas et aux poncifs « optimistes » que ceux-ci prétendaient imposer : *Il est absolument illogique d'éviter consciemment la vérité pour la seule raison qu'on nous impose une manière de*

[1] Au moment où nous mettions sous presse, nous avons appris le décès de M. Vladan Desnica. Cet article prend la valeur d'un hommage des *Annales* au grand écrivain prématurément disparu.

penser qui n'est pas conforme à nos convictions esthétiques, et qui est, en outre, décrétée d'en haut comme une suprême manière de penser... ... déclara à cette occasion, dans son rapport devenu célèbre, Miroslav Krleža, personnalité la plus marquante de la littérature yougoslave. Il dénonçait au même titre *la soumission à la tendance politique pure et simple, sous sa forme fanatique et unilatérale de la partiynost.*

Cette prise de conscience et de position allait avoir des conséquences bénéfiques sur le développement de toute la littérature yougoslave. L'exploration de nouveaux domaines thématiques ainsi que de nouvelles formes d'expression prit de la vigueur. Le climat artistique connut de *nouveaux frissons.* De nombreuses traductions — choisies avec de moins en moins de scrupules extra-esthétiques — permirent de confronter notre propre production littéraire avec celle de l'étranger. On pourra bientôt lire, entre autres, Sartre et Camus, Silone, Eliot, Joyce ou Faulkner... Le domaine de la *subjectivité,* généralement très mal vu par l'esthétique utilitariste, obtint bientôt ses lettres de créance...

L'œuvre de Vladan Desnica (prononcer Desnitza), romancier, nouvelliste, dramaturge et traducteur (de français et d'italien) qui fait assez tard son apparition dans la littérature, se situe pleinement dans ces coordonnées. Ses proses les plus réussies — en particulier nombre de nouvelles recueillies dans le *Moine à barbe verte,* et le roman *Les Printemps d'Ivan Galeb* — relèvent de cette recherche des valeurs individuelles. Il faut tout de suite rappeler que sa dissection acharnée des éléments constitutifs de la subjectivité, son intellectualisme qui émiette avec une délectation vengeresse les comportements et les « mécanismes » de l'individu, n'ont rien de commun avec les procédés d'analyse psychologique traditionnels. Délestée de toute description narrative, son approche charrie des sous-entendus qui se résolvent dans des incertitudes lyriques... A sa finesse d'observation s'ajoute — et ceci est particulièrement sensible dans son roman *Les Printemps d'Ivan Galeb* — une réflexion serrée et en quelque manière *existentielle,* sorte de mauvaise conscience qui ne cesse de s'interroger et d'imposer sa gravité et son inquiétude.

Dès sa première version, en 1957 (il a été par la suite légèrement remanié), *Les Printemps d'Ivan Galeb* remporta l'éloge unanime de la critique et fut primé : *l'œuvre la plus originale, une des plus significatives de notre après-guerre...* On n'en fut pas moins déconcerté par sa forme. On n'était pas encore familiarisé avec le *nouveau roman* (les premiers écrits théoriques de Robbe-Grillet, la fameuse préface de Sartre pour le *Portrait d'un Inconnu* sont appro-

ximativement de la même époque). Un *anti-roman*, un *nouveau roman?* Le critique yougoslave n'avait évidemment pas tout de suite prononcé le mot.

Les Printemps d'Ivan Galeb relève, en fait, du *nouveau roman* dans la mesure où en relèvent, par exemple, les romans de Beckett, ou certaines autres œuvres que l'on hésite à classer de plein-pied parmi les *nouveaux-romans*, ou encore, si l'on veut aller plus loin, dans la mesure où en relèveraient *Les Faux Monnayeurs* ou *Le Procès*... L'intrigue en est pratiquement nulle, l'action presque inexistante, la chronologie savamment dissoute ou escamotée. Pas de *caractères*, aucune sorte d'*engagement* non plus, et, en outre, le narrateur *réfléchit* sur l'œuvre en train de se faire... Autant de procédés familiers à la technique du *nouveau roman*. Il est manifeste que l'auteur a su tirer parti de sa vaste information littéraire et peut-être en premier lieu de sa connaissance profonde de la langue et de la littérature françaises. Son œuvre n'en reste pourtant pas moins originale et — fait particulièrement important — très lisible, à la différence de tant d'ouvrages romanesques qui s'apparentent au *nouveau roman*.

Il est plus difficile de résumer ce roman — si c'en est un — que de le définir. Un vieux violoniste, dont une lésion de la paume aurait engourdi les doigts et gâché une brillante carrière de virtuose (?), traîne dans un hôpital et examine avec une lucidité vertigineuse les questions que lui soumet sa condition, ou sa mémoire... Il commence par relater certains épisodes de sa vie (on nous laisse entendre que nous sommes en 1936), mais en laissant de côté *tous les événements qu'on dit « décisifs », « fatals » ou « importants »*... qui (lui) semblent *creux et morts comme des chrysalides vides* (p. 83). Il avoue à quelques reprises son mépris pour *tout ce qui est d'ordre objectif ou extérieur*, pour les petits faits *palpables*... *Que puis-je enfin si ma vie n'est pas constituée de faits nets et rectangulaires trouvant leur belle place dans l'ordre systématique des gens « bien »*... (p. 165)... *Je n'ai jamais cru à la réalité du réel* — nous confie-t-il encore — *et, qui pis est, il m'est resté une certaine inaptitude à saisir l'importance d'une telle distinction* (p. 91).

Rien d'embrouillé dans les réflexions discontinues dont il remplit ses loisirs d'hôpital et ses *paperasses*. On y est plus proche de l'exposition classique que des cocktails souvent offerts par le *nouveau roman*.

Les pages qu'il écrit au fur et à mesure le font sourire. Bohème cabotin, musicien raté et écrivain dilettante, il ne tarde pas à se découvrir sous son propre cabotinage. Ne nous abuse-t-il pas tout en se laissant découvrir? On n'en subit pas moins la séduction de

ses divagations. Il se demande, d'ailleurs, lui-même ce qu'il écrit. Un journal, des mémoires, un roman? Une recherche moins du *temps perdu* que de celui qu'on est en train de perdre, à bon escient! Tout en s'excusant et en répétant que ce n'est nullement un roman qu'il entend écrire, il finit par en écrire un à sa façon, bien que, chaque fois que se dessine une sorte de trame romanesque, le protagoniste-narrateur intervienne pertinemment pour l'annihiler : *Cela fait déjà longtemps que l'humanité est suffisamment adulte et suffisamment méchante pour qu'il faille lui raconter des histoires* (p. 107)... *Qui peut encore prendre quelque intérêt à l'histoire du jeune homme qui cultive les haricots et remporte le prix de l'exposition régionale* (p. 108)... *Si je faisais un livre, il n'y aurait aucun événement dedans. Tous les cinq ou dix chapitres, je laisserais croire qu'il se passe ou va se passer quelque chose, juste pour allécher le lecteur, pour qu'il ne m'abandonne pas* (p. 107).

On aurait tort de s'imaginer qu'Ivan Galeb soit tout le temps préoccupé par des réflexions sur ce qu'il écrit. Ce n'est que sporadiquement et plus ou moins accessoirement qu'il entremêle son récit d'observations soit sur son propre texte, soit sur l'*écriture* en général. Ce velléitaire acharné, jalousement épris de *ses repas journaliers de solitude* (p. 353), qui avoue *croire fermement à l'absurde* (p. 307), passe son temps à s'interroger sur la valeurs de l'existence, à *philosopher*, à épiloguer sur le bonheur, la religion, l'amour, les tabous ou la mort... L'hôpital ne joue qu'un rôle secondaire : il permet d'établir des contacts, d'introduire des fantoches, de fournir toutes sortes de prétextes au narrateur qui en sort, à la fin, comme il y était entré.

Les méditations d'Ivan Galeb prennent souvent la forme du dialogue platonicien. Ou bien, ce sont des soliloques, qui nous amènent et nous présentent quelques vieux amis d'enfance, un mariage qui a mal tourné, une famille dalmate de vieille souche quelque peu délabrée (*de sang aminci*)... Tout concourt en fin de compte à faire valoir graduellement la pleine dimension d'une existence. Les chapitres apparemment décousus se suivent et, s'éclairant par les reflets internes de leur contenu, s'unifient en profondeur : nous sommes malgré tout, et même en dépit du narrateur, en plein romanesque. L'alternance de zones de lumière (ses *printemps*, ses moments privilégiés !) et de zones de ténèbres, la juxtaposition de tonalités disparates, les passages quasi frivoles suivis d'approfondissements inattendus, agissent de concert, de telle sorte que la personnalité du narrateur, tout en surgissant d'une page à l'autre sous un aspect étrangement différent ou même contradictoire, n'en reste pas moins homogène. La pluralité de ses opinions, le va-et-vient frénétique

de ses identifications et dissensions intellectuelles ou sentimentales, son ubiquité morale enfin finissent par conférer à l'œuvre sa cohérence et son originalité. Un lyrisme retenu, que l'on sent sourdement fermenter, affleure à travers les bavures de la réalité et se fixe dans des notations crispées...

Il faut signaler l'intérêt de nombreuses réflexions corrosives. Ivan nous expose une théorie anarchisante du *Pouvoir* (chose *primitive et périmée* (p. 262), ironise sur les *hommes d'État*, bouscule les valeurs établies... *Il existe un type particulier de ventre héroïque, étatico-mon-général, singulièrement courant chez les peuples qui abondent en talents d'État. Un ventre qui a ceci de particulier qu'il n'est pas sensiblement séparé de la poitrine : la ligne n'est pas brisée, mais descend gracieusement vers l'estomac... en suggérant une proéminence pratique pour les décorations où devrait être le siège des sentiments d'État...* (p. 235)... *Les sociologues et les pragmatiques plaident pour une littérature optimiste, « de perspective », comme ils l'appellent. Ils croient à la météorologie pourvu qu'on leur dise qu'il fera beau demain...* (p. 275).

On ne sait pas si le narrateur adhère à une observation semi-ironique d'un de ses interlocuteurs sur le formalisme littéraire : *Le fait de couper un cheveu en quatre ne peut être intéressant qu'à cause de la technique que l'on utilise pour en venir à bout, nullement à cause du cheveu...* (p. 228). Un prêtre — son ancien maître — résume l'aventure d'Ivan : — *La vie a toujours été pour toi un théâtre* — *Rien ne m'est aussi étranger que la quiétude* — lui répond-il —, *que le bonheur coi... Quoi de plus triste qu'un triste bonheur?* (p. 193).

Si l'on cherchait quelque parenté à l'œuvre de Desnica, on pourrait la placer quelque part entre Tchékov et Dostoïevski, un Tchékov aigri et un Dostoïevski désabusé.

Predrag Matvejević.

A PROPOS DU « CHANT DU MONDE » DE JEAN LURÇAT

A l'occasion de l'exposition *Tapisserie Contemporaine Française* que nous avons la chance de présenter — pour une brève période hélas — dans les locaux de notre musée ([1]), et à l'occasion de la brillante projection du film de Pierre Biro et Victoria Mercanton de Télé-Film Production, sur le *Chant du Monde* de Jean Lurçat, le Directeur de l'Institut Français m'a invitée avec gentillesse à donner une conférence-commentaire et à exprimer ma pensée sur la personnalité et sur l'œuvre de ce maître très important, sûrement le plus connu dans le domaine de la tapisserie au XXe siècle.

Il n'existe presque pas de texte, de conférence ou d'essai sur la tapisserie d'aujourd'hui sans que le nom de Jean Lurçat n'y soit mentionné.

J'ai répondu avec plaisir à cette invitation qui me fait honneur sans être pourtant sûre de pouvoir rester dans les limites de ce thème, extrêmement vaste. A mon sens, ce n'est pas seulement une position personnelle, si le terme, la notion de « tapisserie française » ou de « tapisserie » en général, suggèrent spontanément de considérer en profondeur le passé éloigné de la tapisserie française, l'époque où Nicolas Bataille — à la demande du duc Louis d'Anjou — d'après les cartons du peintre de la Cour française, Hennequin de Bruges, tissait à la fin du XIVe siècle dans les manufactures françaises le grand *chant* de toute la croyance du Moyen Age, des craintes et des espérances de la Religion moyenâgeuse. L'Apocalypse de saint-Jean exposé encore aujourd'hui, et de nouveau dans le château d'Angers, émeut tout le monde de la culture. Cette œuvre qui impliquait à peu près cent scènes particulières de dimensions importantes, composées sur panneaux de quatorze scènes chacun, — dont un tiers manque aujourd'hui — est une des plus grandes réalisations de toute la tapisserie européenne.

[1] Musée des Arts et Métiers, Zagreb.

Un peu plus d'un siècle après ce miracle artistique du Moyen Age, à l'aube du XVIe siècle, la tapisserie française créa de nouveau une œuvre insurpassable, d'une exceptionnelle beauté, dont le thème encore aujourd'hui nous échappe. Je veux parler de *La Dame à la Licorne*. S'agit-il d'un symbole de chasteté et de candeur, de fidélité et de sagesse, secret d'un grand amour —, ou de l'allégorie des cinq sens humains? Sur cinq panneaux de cette série, au Musée de Cluny à Paris, apparaît et se répète la beauté grave, toujours mystérieuse, d'une femme inconnue qui, dans la solitude magique de son secret, nous est présentée avec la Licorne. L'espace gothique, sans perspective, relie cette série avec toute une suite de Nobles Pastorales, de Concerts et de Scènes de la vie de Cour, avec les tapisserie et les séries de tapisseries tissées dans les manufactures au bord de la Loire, la série de la *Chasse à la Licorne* principalement, dont le Metropolitain Museum de New York s'enorgueillit à présent. Mais par la conception, par la solution de l'espace abstrait et l'inspiration du coloris, *La Dame à la Licorne* est particulièrement originale et impossible à imiter. Les distances entre les groupes de fleurs sur fond rose, la disposition séduisante d'un bestiaire aimable mêlé au monde floral, l'intègre dans l'ensemble des tapisseries française du type « fond à mille fleurs », mais en même temps l'en exclut par sa qualité exceptionnelle.

En somme, au moment où des séries de tapisseries — « une suite » — accomplissaient les fonctions assignées par la société du Moyen Age : d'être « biblia pauperum » et d'être, en même temps, le décor liturgique ayant la même signification que les vitraux, les fresques, les sculptures sur les portails et sur les murs spacieux des églises, ou d'être — dans leur rôle profane — la représentation du souverain et du maître qui les portait comme décor transportable en voyage ou, tout simplement, d'une manière bien séculière, se protégeait à l'aide d'une tapisserie des murs froids de la Cour, en ce temps-là, la tapisserie française tenait la place principale en Europe.

La conception plastique de la Renaissance — où la peinture de chevalet prédomine et se développe rapidement — particulièrement à cause des possibilités remarquables de la peinture à l'huile — ne promettait pas de perspectives bien durables au développement de cette catégorie d'art plastique en ce qui concerne sa voie technologique immanente. L'ordre impératif de la Renaissance quant au « volume dans l'espace », le rôle et l'importance de la profondeur de cet espace dans le sens de la conquête de la perpective monoculaire, s'éloignaient de plus en plus de la notion de surface plane, si précieuse pour la tapisserie.

A l'époque de l'Art Gothique il existait un accord profond entre la place bien déterminée de la tapisserie en architecture d'église et en architecture profane et sa conception plastique — accord qui a commencé à s'altérer pendant l'époque de la Renaissance. En outre, le rapport mutuel entre le peintre qui donne « le carton » et entre le tisseur qui « l'exécute » sur le métier à tisser, ce rapport si équilibré déjà en période gothique, a commencé à s'infléchir, vers le milieu du XVIe siècle, en faveur de la reproduction la plus fidèle du carton « du peintre ».

A la période gothique, le tisseur avait encore la liberté de varier certains détails du dessin, la gamme des couleurs, d'après ses expériences techniques surtout, mais cette liberté était inconciliable avec l'exécution des cartons d'un Raphaël ou des autres grands peintres de la Renaissance.

Encore une fois, dans l'histoire, la France était à la tête de la production européenne de tapisserie, bien que l'opposition au développement concurrent des manufactures flamandes en fût le stimulant.

La deuxième moitié du XVIIe siècle est une nouvelle grande période de la tapisserie française, résultant du regroupement des manufactures plus petites, jusque là éparpillées. Période si importante que le nom des Gobelins longtemps après fut synonyme de toute tapisserie, même de celles qui n'étaient pas exécutées à la « Manufacture Royale des Gobelins ». D'où provient — disons — ce premier « renouvellement » de la tapisserie? Pendant tout le siècle absolutiste de Louis XIV et de Colbert, Le Brun, tout en dirigeant les Manufactures Royales, pouvait mettre à exécution « d'une manière absolutiste », sa très correcte connaissance des principes techniques et des lois internes de cette espèce d'art, sans trahir le concept pictural qui était le style de son temps. Le somptueux spectacle de la Cour est présenté dans les séries *L'Histoire du Roy*, et dans celle qui fut appelée *Les Mois* ou *Les Cours du Roi* où le roi peut déménager tous les mois de l'année d'un paradis à l'autre, de Versailles à Fontainebleau jusqu'à Saint-Germain. Ces séries étaient exécutées d'après les exigences de Le Brun par les cartonniers-peintres, spécialistes qui convenaient le mieux dans les catégories particulières : paysage, nature morte, architecture, visage d'homme. Ces spécialistes étaient les plus compétents pour toutes les solutions techniques exigées par la tapisserie ; ils étaient aussi spécialistes pour la collaboration harmonique avec les tisseurs. Le Brun a sagement remarqué qu'il est nécessaire pour la tapisserie de redonner à nouveau la liberté au maître du métier à tisser — le tisseur. Bien que le nombre de couleurs dans la gamme de couleurs de l'*Apocalypse* jusqu'à Le

Brun fût augmenté de 24 à 79, des fils d'or et d'argent y étant ajoutés, le coloris général consiste en nuances restreintes d'une gamme chaude, dorée. Toutes les audaces de la modulation et des solutions de l'espace dans la conception baroque reviennent, pour l'essentiel, aux solutions des maîtres-tisseurs eux-mêmes, héritiers des anciens procédés éprouvés au Moyen-Age.

Au temps de Le Brun et de Colbert, Aubusson s'épanouit. Les manufactures privées acquièrent le titre et les privilèges des « Manufactures Royales », donnant du travail à environ 2 000 tisseurs.

Le nom d'Aubusson nous ramène à l'auteur du *Chant du Monde*, Lurçat.

Les problèmes que ce rénovateur de la tapisserie française a été invité à résoudre ont commencé à se poser vers le milieu du XVIIIe siècle déjà. Avec la perte de sa fonction sociale antérieure, la tapisserie a forcément été victime d'une débâcle interne. Sa place dans l'architecture du XVIIIe et surtout du XIXe siècle a permis son identification avec la peinture de chevalet d'un format plus restreint. L'esprit d'imitation, dominant dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la chute catastrophique du goût de la société, les découvertes scientifiques de ce siècle qui ont permis à la chimie et à la physique la production d'une gamme illimitée de couleurs chimiques — jusqu'à 30 000 nuances par exemple, les fils très fins, produits à la machine, tout cela a contribué à l'imitation servile de la peinture à l'huile. La matière textile a dû avoir l'apparence d'une peinture à l'huile.

Certaines expériences isolées, vers 1900, s'opposant à l'académisme, en tant qu'application des principes inclus dans les tableaux d'un Claude Monet ou dans ceux d'Odilon Redon de créer dans le sens pictural de la tapisserie contemporaine, ont échoué surtout à cause de l'utilisation des couleurs aniliques — qui se décoloraient dans un laps de temps très bref.

En 1933 à Paris, Marie Cuttoli demande aux peintres importants de lui envoyer des cartons pour la tapisserie. Plusieurs ont répondu positivement : Braque, Derain, Dufy, Léger, Picasso, Rouault, mais seuls Juan Miró et Lurçat ont livré des cartons, tandis que les autres ont envoyé leurs tableaux. Ceux-là furent copiés avec précision, si bien qu'il était impossible, à une distance plus grande, de distinguer l'un de l'autre. Des problèmes de prix ont survenu aussi. L'exécution de telles copies était plus chère que les tableaux des mêmes maîtres.

Dans cette situation où les cartonniers de la tapisserie « ne savaient penser que d'une manière picturale » Aubusson voyait ses manufactures, jadis célèbres, tomber en décadence.

En 1939 le Ministère français de la Culture a invité trois pein-

tres : Dubreuil, Gromaire et Lurçat, à partir pour Aubusson. Lurçat qui dès 1916 s'occupait, théoriquement, des problèmes de la tapisserie, pratiquait des essais individuels, vit dans cette invitation la possibilité de réaliser ses idées sur la création de tapisseries de grandes dimensions pour lesquelles — sans investissement de fonds énormes — n'existe aucune possibilité d'exécution. Tous les trois « sont devenus », ainsi qu'il le disent eux-mêmes, « les disciples des bons maîtres-tisseurs », en premier lieu des maîtres de l'ancienne famille des tisseurs Tabard. On fit des recherches, premièrement, sur les questions techniques du choix des fils de laine — leur épaisseur, c'est-à-dire la densité du tissage, mais il a été également jugé important de restreindre la gamme de couleurs à un nombre limité de nuances, ce qui empêche l'exhibitionnisme pictural en tapisserie. Lurçat a remarqué aussi la très grande importance des problèmes financiers de la production : accepter ce type de tissage qui permet au tisseur d'exécuter pendant un mois de travail 1,5m carré de tapisserie, et non comme auparavant 15 à 20 cm carrés pendant la même période. Le nombre de fils fondamentaux tendus et le nombre de couleurs étaient décisifs. Aujourd'hui on ne tend pas à Aubusson plus de 200 fils fondamentaux sur un tirant de 70 m, concernant 25 nuances de couleurs.

La recherche des problèmes technologiques mentionnés dura pendant toute la période de la guerre, et quand en 1946 à la première grande exposition *La tapisserie française du Moyen Age à nos jours* qui a eu lieu au « Musée d'Art Moderne » à Paris, un assez grand nombre d'œuvres de ces auteurs et d'autres pionniers de la tapisserie contemporaine furent exposées, leurs réalisations de plusieurs années furent définitivement reconnues.

A peu près en même temps un groupe de peintres a fondé « L'Association des peintres-cartonniers ». Les initiateurs en étaient Marc Saint-Saëns, Jean Picart le Doux et Jean Lurçat. A partir de ce moment là, non seulement à Aubusson, mais dans les autres manufactures aussi : celles des Gobelins, de la Savonnerie, de Beauvais, les cartons signés par des noms très célèbres de l'art contemporain français ont commencé à parvenir. Tout le mouvement de la « rénovation » posait des questions de caractère théorique, qui furent étudiées par des hommes célèbres tels que le Corbusier, sur le rôle et le caractère de la tapisserie dans la conception architectonique et plastique contemporaine. Le Corbusier a accepté la tapisserie comme le « mural nomade », convenable pour les futures « collectivités d'habitation », tout en désirant la classer aussi dans la série des « modulors ». Richard Neutra en premier lieu a accepté la vérité du caractère textile de sa matière première, en ajoutant le fait que

sa technique simplifiée ennoblit son expression. S. Giedieon recommande aux architectes de l'introduire sur les « murs nus » de l'architecture. Et le critique français Léon Degand prématurément décédé, a dit textuellement ceci : « La peinture de formes pures, sans taches, de couleurs monumentales, ouvertes, placées presque toujours d'une manière plane de certains *Abstraits* a pu tout de suite convenir aux nécessités de la tapisserie... Bien que, donc, les cartons dans ce cas sont les tableaux, leur transformation en tapisserie s'efforce de ne pas être seulement un succédané de ces tableaux. Elle transforme leur extérieur en leur ajoutant de son charme particulier, de sa manière un peu âpre et pourtant si gracieuse, de sa souplesse quelque peu raide, de sa terne chaleur, en la modifiant d'après l'inévitable du métier à tisser et du tissage. Elle traduit leur grandeur inattendue. Bref, elle atteint la création originale ».

Vasarely, qui de son point de vue refuse tout thème figuratif au profit de la « forme couleur », considère que les conceptions « peintre », « sculpteur », « cartonnier » sont anachroniques. Il dit : « l'artiste crée une œuvre en deux, trois ouplusieurs dimensions ». Il ne s'agit plus de différentes formes d'expression du potentiel créatif mais du développement de la force individuelle d'expression dans différentes disciplines.

S'il existe moins de « forme-couleur » dans une plastique bidimensionnelle elle sera plus belle, plus correcte et plus colorée. La rigueur, la clarté et la force n'excluent nullement la sensibilité. Le choix de couleurs est limité chez lui à très peu de nuances pures, deux ou cinq tout au plus, contrairement aux vingt de Lurçat. Les nuances discontinues ou graduées n'existant pas chez lui, les contours sont clairs, les nuances pures sont portées par les formes géométriques abstraites.

Les hypothèses précédentes ne sont-elles pas, pourtant, contraires aux convictions sur la tapisserie de leur rénovateur Lurçat, qui a dirigé toutes ses applications vers son renouvellement, c'est-à-dire sa rupture avec la peinture? Apparemment, oui. Mais Lurçat est « rénovateur » justement parce qu'il a voulu rendre à la tapisserie son sens moyenâgeux. En partant des sources de sa technique authentique, il a accepté et assumé aussi, de cette source virginale, son caractère narratif, figuratif. Dans une de ses déclarations, Lurçat dit que sa première rencontre avec l'*Apocalypse* à Angers, l'année 1938, fut pour lui un choc indescriptible. C'est devant sa dimension artistique totale qu'il connut la vérité de la tapisserie. Il est resté fidèle à cette connaissance jusqu'à sa mort. L'âge atomique que nous vivons l'a tellement troublé qu'il a voulu dans l'œuvre de sa vie, le *Chant du Monde*, répondre aux problèmes

profonds sur le destin de l'Homme. Dans quelle mesure s'est-il rapproché ou éloigné de la conception contemporaine des arts plastiques de nos jours et du développement de la tapisserie spécialement, celà reste une question ouverte.

De toute façon, Lurçat lui a largement ouvert les chemins.

La France et la ville d'Angers ont rendu un hommage au maître décédé que peu de maîtres de la tapisserie peuvent espérer. Son *Chant du monde* sera placé dans un édifice particulier de la ville d'Angers — tout proche de la grande *Apocalypse*.

Zdenka MUNK.

LE 85e ANNIVERSAIRE DE PICASSO

Parler de Picasso à l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire n'est pas une tâche facile, puisque chaque étude de circonstance dictée par son caractère n'a rien à voir avec une étude critique fondée qui suppose des recherches méthodiques. Depuis longtemps déjà, ce peintre est considéré comme « le plus grand génie du siècle », et un nombre exceptionnellement grand de monographies, de comptes rendus et d'essais est consacré à sa création. Son œuvre constitue la plus précieuse partie des musées du monde entier ainsi que des galeries privées, entre autre parce que la signature du maître est devenue la garantie d'une valeur monétaire sûre et stable sur le marché mondial. Cependant, malgré l'extrême richesse de la littérature consacrée à Picasso, son œuvre même est encore insuffisamment expliquée en tant qu'ensemble englobant la durée, du début du siècle jusqu'à nos jours. Fascinés par la personnalité du maître, de nombreux représentants des générations antérieures de théoriciens et de critiques considèrent son œuvre comme plus ou moins indiscutable, mais en même temps, dans leurs travaux, ils évitent avec adresse de parler de tout ce qui dans l'œuvre de Picasso ne peut soutenir le critère traditionnel de valorisation, c'est-à-dire l'absolu de la qualité. Ils évitent également de poser des questions qui s'imposent inexorablement justement dans le cadre de la conception traditionnelle de la cohérence stylistique. La création de Pablo Picasso, telle que nous la connaissons, recèle de nombreuses hétérogénéités de style, des diversités et des polyvalences. D'autre part les représentants éminents des générations plus jeunes de théoriciens et de critiques n'ont pas montré jusqu'à présent un intérêt suffisant pour l'œuvre de Picasso, ce qui est tout à fait compréhensible. Pour les critiques qui ont commencé leur activité professionnelle au début de la sixième décennie, l'œuvre de Picasso représentait déjà à ce moment-là, c'est-à-dire autour des années cinquante, la somme des tournants pris dans l'examen des problèmes artistiques au cours de la première moitié du siècle. Son œuvre était l'objet d'importantes références historiques dans l'explication de certains phénomènes de la contem-

poranéité, mais elle est restée en dehors des problèmes centraux, actuels et nouveaux, qui naissaient avec les nouvelles générations. A ce moment-là, c'est-à-dire à l'époque du développement brusque et multiforme de l'art abstrait, l'activité de ses premiers pionniers était la source vivante des expériences et la confirmation directe de l'acheminement juste vers les questions fondamentales de l'art moderne. Dans ce sens l'œuvre des deux Russes, Vasilije Kandinski et Kazimir Malevič, ainsi que celle du Hollandais Piet Mondrian, dépassait dans une grande mesure la signification des premières prises de position révolutionnaires de Picasso à l'époque du cubisme. D'autant plus que les premières compositions abstraites de Kandinski sont nées presque en même temps que les œuvres du cubisme analytique (c'est-à-dire au début de la deuxième décennie), mais s'en distinguaient par l'abandon plus radical de la réalité de l'objet. L'essai de Kandinski « *Du spirituel dans l'art* » publié déjà en 1912 (et trois ans après le livre de Worringer : *Abstraktion und Einfühlung*) était pour beaucoup d'entre nous une véritable découverte dans la réflexion sur le nouveau langage de l'art et sur sa nouvelle signification. Il fut pour nous un véritable livre de chevet (dans la pénurie extrême de littérature théorique après la deuxième guerre). D'autre part, déjà à la fin de la deuxième décennie, au moment du retour de Picasso à la figuration, Mondrian a franchi une étape décisive dans cette mutation du tableau justement annoncée par les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso en 1907. Il est tout à fait compréhensible que dans le cadre du développement de l'abstraction lyrique, c'est-à-dire au cours de la sixième décennie, on découvrait des références directes dans les œuvres du genre des *Nénuphars* de Monet à l'Orangerie. Plusieurs générations de peintres d'Amérique et d'Europe y trouvaient un stimulant pour le développement de l'élan gestuel nouveau, de la chromatique nouvelle et informelle, lesquels créent une nouvelle lumière et un nouvel espace du tableau. Lorsque à la fin de la sixième décennie et déjà à l'époque de la crise de l'abstraction lyrique paraît le *Nouveau réalisme parisien* et le *Néo-dadaïsme américain*, la critique directrice à cette époque-là, en expliquant le phénomène de la détritologie urbaine et du folklore urbain, revalorise, entre autres ready-made, ceux de Marcel Duchamp. Le ready-made de Marcel Duchamp n'est pas seulement un geste nihiliste, mais il est compris comme un précédent de l'« appropriation directe de la réalité » et comme le premier exemple de la manifestation consciente et de grande portée de « l'anti-art ». Les mêmes années, de jeunes chercheurs et techniciens de la nouvelle visualité, des programmateurs et des adeptes de la cinématique, revalorisent les précurseurs de

la cinématique au cours de la première moitié du siècle, les représentants de l'avant-garde de l'Est et de l'Ouest de ce temps-là, Moholy Nagy, Rodscenko, Naum Gabo, Marcel Duchamp (ses roto-reliefs) et Calder. Dans l'examen des problèmes fondamentaux de notre temps, — rapports avec la science, la technique et l'art, nouveau rôle de l'art dans la société, explication du développement des nouveaux phénomènes de l'art plastique, du phénomène du nouvel espace et de la lumière, du mouvement et du temps, réalisés par les nouveaux moyens et à des fins nouvelles — on n'a pu que citer d'après la remarque de D. H. Kahnweiler qu'en 1910 Picasso « rêvait de sculptures qui seraient mues par un mécanisme, et de tableaux qui seraient en mouvement ». Mais dans ce contexte ont été beaucoup plus importantes les déclarations de Gabo et de Pevsner dans leur manifeste réaliste qui est publié à Moscou en 1920, après la Révolution. De même que les autres cubistes, Picasso se désintéressait des nouveaux problèmes qui surgissaient dans les étapes ultérieures du développement de notre civilisation technique et, de cette manière, ce « plus grand génie du siècle » se trouva en dehors des problèmes dominants de la création plastique, après la deuxième guerre.

Évidemment, l'actualité même montre que le processus de « dépassement de l'art », plus exactement la disparition de la peinture de chevalet et de la sculpture d'atelier traditionnels est très long. D'autre part il est déjà tout à fait clair que ces genres d'expression et de création plastiques traditionnels ont perdus leur sens social fondamental, et qu'ils sont remplacés par les nouvelles formes de la participation créatrice du plasticien moderne dans les nouvelles tâches urbano-architectoniques, de même que dans les tâches qui apparaissent avec le développement de la société de masse et de la civilisation des loisirs.

Tenant compte de la longue durée de ce processus, on comprend aussi la « nouvelle vague » de la figuration qui sous le nom de « nouvelle figuration » commence à dominer la peinture de chevalet après qu'en 1960 l'abstraction lyrique ait été déjà généralement « consommée ». Justement, dans la partie de la nouvelle figuration qui s'appuie le plus sur la tradition, c'est-à-dire qui reste dans le cadre du tableau de chevalet, surgit le nom de Pablo Picasso en tant que précurseur célèbre, en tant que premier créateur de la défiguration de la figure, propre à la nouvelle figuration. Lorsqu'en 1964 est organisée à Gand l'exposition internationale sous le titre « *Figuration et défiguration* ou *la figure humaine depuis Picasso* », ses organisateurs ont exposé avec raison et souligné l'œuvre antérieure de Picasso comme le point de départ important justement dans la nouvelle

conception de la figure humaine à notre siècle. Il est tout à fait certain que la façon de considérer l'œuvre de Picasso du point de vue de certaines situations actuelles tout à fait déterminées, est celle qui peut le mieux mesurer l'importance de l'œuvre entière de Picasso en ce 85e anniversaire. Ce n'est pas uniquement parce que Picasso est resté, au fond, lié à la figuration, mais aussi parce que dans la longue continuité historique c'est justement lui qui est le porteur de la plus vive invention créatrice. Les biographes et les interprètes professionnels de Picasso ont, avec un grand soin, classifié les époques de sa création, déterminé certaines étapes et mi-étapes, simultanées et hétérogènes, et finalement réduit les dernières trente années de son activité à la continuité chronologique. On distingue les dates de certaines réalisations, qui n'ont ni plus ni moins d'intérêt que certaines autres, datant des mêmes années. Les époques de la création de Picasso, qui entrent dans le cadre des problèmes de l'histoire de l'art moderne, se rapportent aux années du cubisme analytique, c'est-à-dire de 1909 à 1911, et du cubisme synthétique qui caractérise l'œuvre de Picasso jusqu'à environ 1921, plus précisément jusqu'à la date du tableau *Trois musiciens* qui est en même temps la plus haute réalisation du cubisme synthétique. Le tableau de Picasso qui marque le tournant dans l'histoire des problèmes de l'art moderne est le tableau *Les demoiselles d'Avignon* créé au cours de 1906/7. Comme chacun sait, ce tableau inaugure le développement d'un nouveau langage de la peinture, par lequel, à partir de ce moment-là, se révélera la réalité nouvelle et invisible, et pour cette raison, dans le tableau, la réalité du visible est détruite, se décompose et se dissout. Bien que les figures des *Demoiselles* représentées soient affectées de considérables déplacements de formes, le premier exploit destructeur de Picasso se révèle dans ce qui se passe entre elles : la surface dans laquelle aurait dû « s'ouvrir » l'espace autour des figures — comme il « s'ouvrait » au cours des cinq cents ans de la peinture européenne occidentale — maintenant se condense et se brise en des formes cristallines durcies et bleues. Par durcissement et fractionnement du vide spatial apparaissent une nouvelle représentation spatiale et la création d'un nouveau langage de la peinture dont la syntaxe obéit aux lois de la surface picturale bi-dimensionnelle. L'espace tri-dimensionnel de la géométrie d'Euclide, l'espace du tableau, qui depuis la Renaissance était « le cube ouvert » et le « tableau-fenêtre » donnant sur le monde visible, se ferme pour toujours dans le cubisme analytique. Dans le processus analytique de l'observation, Picasso et Braque représentent la figure de l'homme ou de l'objet vue de plusieurs côtés et de divers points en même temps, ils la

décomposent en formes aiguës et transparentes dont les facettes sont librement dispersées dans le tableau. De cette façon les surfaces planes se croisent mutuellement, rentrent l'une dans l'autre ou se fondent sur la surface bi-dimensionnelle. Dans la trame squelettique, on distingue à peine les contours des figures de l'homme ou de l'objet, et ses parties, au lieu d'aller en profondeur, se dirigent vers le spectateur et en dehors du cadre du tableau. Ce procédé analytique de perception et de formation marque le début de la naissance d'une nouvelle technique du regard. Les points à partir desquels on observe le monde visible deviennent égaux en valeur, ou également relatifs. Leur somme donne l'image déplaçable, relativisée et « ouverte » de la réalité du monde, à la manière dont elle est conçue par l'homme de nos jours.

Par ces changements commence aussi la modification de la structure plastique du tableau : la ligne et la couleur, libérées du rôle descriptif du visible, deviennent les transmetteurs directs de la signification. Pour cette raison, l'ordre des signes plastiques se subordonne à la logique de l'ordre autonome plastique de la surface bi-dimensionnelle, et il est indépendant de l'ordre logique du monde visible. Ce processus de mutation syntaxique et sémantique dans le domaine de la communication plastique du tableau, qui est conçu par le cubisme analytique et réalisé par l'apparition de l'art abstrait, a été d'une très grande importance pour la création de Pablo Picasso aux époques postérieures au cubisme synthétique. Comme on le sait, au moment de ses phases cubistes, il a pratiqué parallèlement la figuration et n'a jamais fait un pas décisif vers l'abstraction. Mais au cours des quarante années qui ont suivi, sa figuration a été marquée par toutes les expériences que le premier destructeur de la figure humaine dans la peinture a faites à travers la manupilation libre de la réalité phénoménale et à travers l'expression libre par des signes plastiques.

Si nous considérons l'ensemble de l'œuvre de Picasso, il n'est pas difficile de saisir le fait suivant : le matériel visible direct, la matière première perceptive et émotionnelle instantanée, l'événement réel dans la vie quotidienne, ont toujours et sans cesse une importance décisive dans le processus créateur du grand espagnol. Pour cette raison même, au moment de la destruction du monde visible, Picasso introduit dans le tableau un fragment de journal, des papiers texturés, du sable, n'importe quelle substance concrète qui dans le tableau représente la réalité plastique, directe et palpable. Par les premiers collages cubistes de Picasso et de Braque en 1911, 1912, commence en effet l'histoire du « réalisme » optique et tactile de l'art moderne, dans lequel la matière concrète et existentielle

joue un double rôle : comme élément posé dans le devenir du tableau et comme élément iconographique. Picasso est dans ce sens, ce qui le distingue de Braque, plus précis et plus direct : en 1912 il construit la *Guitare* en utilisant des papiers peints et des fils : c'est le premier exemple d'assemblage ; deux ans plus tard il construit la *Mandoline* avec des bouts de planches, ce qui fait dire à Barr que ce n'est plus ni architecture, ni sculpture, ni peinture. La même année, il a coulé en bronze peint un vrai *Verre d'absinthe*, avec la cuiller et le morceau de sucre, une cinquantaine d'années avant les fac-similés gypseux représentant la réalité quotidienne ambiante de George Segal. Tenant compte de ce fait, plus précisément du rapport fondamental du peintre avec le monde, son retour à la figuration après le cubisme devient compréhensible. On peut comprendre, par conséquent, que l'auteur du tableau *Trois danseurs*, à l'âge de 44 ans, en 1925, est de nouveau persuadé que le tableau ne peut communiquer un message que dans le cas où il contient un fragment de la réalité visible reconnaissable. A partir de ce moment-là, la peinture de Picasso est la chronique directe de sa vie et il y laisse des traces reconnaissables : le sujet de la série de tableaux le plus intéressant avant et après *Guernica* — c'est la figure féminine. *Guernica* qui est créée en 1937 quelques jours après que l'aviation allemande nazie ait bombardé cette ville de la République espagnole, représente dans l'histoire de la peinture moderne la plus monumentale Schrekensimago, l'image de l'horreur, comme l'a très bien vu le théoricien allemand de l'art Werner Haftmann. Deux ans plus tôt Picasso, en disant que l'art abstrait n'existe pas, pose la question suivante : où en est resté le « drame de l'homme ? », parce que, comme il le dit lui-même, il n'est intéressé que par le drame de l'homme. Pourtant, bien que Picasso soit persuadé que la présence du monde visible et reconnaissable dans le tableau est le signe de la présence du « drame de l'homme », son œuvre reste incomprise presque autant que les œuvres de l'art abstrait. Par exemple, *Guernica* fut attaquée à droite et à gauche : d'un côté elle était un exemple de Kunstbolschewismus et de dégénération, de l'autre l'exemple de la déshumanisation de l'art. De même la figuration défigurée de Picasso, de la troisième, quatrième et cinquième décennie, a provoqué et provoque encore des commentaires aberrants du large public qui visite les musées et les galeries. « Comprenez-vous le chinois », c'est ainsi que répond Picasso à la remarque d'une admiratrice qui déclare ne pas comprendre le langage de son art. Or, si son intention a été de communiquer le « drame de l'homme » et de le rendre « visible » dans le tableau pour un cercle plus large de contemporains, alors ce « plus grand génie du siècle »

aurait dû utiliser la plus grande invention du siècle : la technique du film qui communique tous les événements directs et dramatiques ainsi que leurs significations par le langage le plus efficace et le plus communicatif, par l'image cinématique continue, par les moyens nouveaux et les plus expressifs de notre époque, par le mouvement et le temps. Le drame véritable consiste en effet dans le fait que les œuvres les plus grandes, les plus typiques de notre époque, soient destinées aux élites et perdent la relation essentielle avec le grand public. Si on réfléchit dans le cadre des préoccupations actuelles et ouvertes, à la création de Pablo Picasso, on peut comprendre de façon différente ce qui est le plus difficile à expliquer dans son œuvre : sa variabilité continuelle. On peut se demander si elle peut être expliquée seulement par des notions d'ordre général ou par l'inquiétude personnelle qui est propre à la mentalité méditerranéenne de l'espagnol. Picasso, comme on le sait, pratique en même temps des « styles » différents, change de procédés, s'exprime par les moyens les plus divers et souvent tout à fait opposés, peint sur la surface bi-dimensionnelle, construit en volumes tri-dimensionnels, se sert de matériaux trouvés ou « pré-fabriqués ». Bien plus, Picasso en tant que peintre, devient un inventeur dans le domaine de la sculpture. Ainsi, sa *Construction en fil de 1930*, est-elle le premier exemple de la « sculpture dessinatrice » et elle est conçue comme un monument dans lequel entre l'homme ; elle représente le prototype des « sculptures habitables » postérieures. Sa *Construction (Tête)* de la même année annonce la nouvelle figuration dans le domaine de la sculpture, de même que certains dessins et projets de l'époque antérieure pour le monument de *Dinard* (en 1928) précèdent les idées plastiques de Henry Moore, ce qui a été déjà remarqué par Herbert Read. Picasso est donc inventeur de même que sculpteur, mais il est aussi le plus grand emprunteur des œuvres et des esthétiques du présent et du passé, dans la peinture et la sculpture. Dans les chefs-d'œuvre de sa figuration, il change capricieusement son écriture et ses procédés : tantôt il décrit avec calme, construit et idéalise, aussitôt — après ou en même temps — il détruit tout ce qui est visible et subordonne les fragments de corps ou de visages aux plus extraordinaires montages-chocs. Il parle en chiffres ou s'abandonne à la narration en empruntant la technique des illustrés comiques, ou en grandes séries thématiques, en empruntant la narration séquentielle du film. Il se comporte comme un traditionnaliste, un inventeur et un partisan de l'avant-garde ; il est le classique de la peinture de chevalet et en même temps, d'après son comportement, il est le « fabricant » et l'alchimiste d'aujourd'hui.

Tout ceci démontre que le « plus grand génie du siècle » par sa pratique même confirme le relativisme des procédés créateurs et des moyens. Ou plus précisément : leur désuétude et leur usure ; c'est un phénomène qui, par le progrès de plus en plus rapide de notre civilisation, envahit tous les domaines de l'activité et même ceux de la création artistique. Au lieu de copier et de refaire sa propre œuvre au nom de « l'unité » du style, comme le font de nombreux représentants des générations antérieures, Picasso a ouvertement opté pour l'inconséquence, la discontinué et l'instabilité, non pas seulement à cause des exploits d'invention mais aussi, semble-t-il, à cause de son propre sentiment d'insuffisance de moyens. Autant ses recherches, trouvailles, changements et retours se déroulaient en un circuit fermé, autant le « drame de l'homme » de notre temps, — la position du créateur à la limite des deux mondes — est dans son œuvre plus réel et évident.

Vera Pintarić-Horvat.

REVUE DES ÉTUDES SLAVES, tome 45, 1966

Publiée par l'Institut d'Études Slaves de l'Université de Paris, sous la direction d'André Mazon et d'André Vaillant, la *Revue des Études Slaves*, dans son dernier tome, offre un riche choix d'études, de notules et de chroniques bibliographiques qui présentent un des plus sûrs guides à qui veut se tenir au courant des progrès considérables que, de nos jours, réalise cette vaste discipline scientifique. Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique Français et aussi avec le concours financier de l'UNESCO cette revue annuelle est surtout un intermédiaire indispensable qui offre aux slavisants de tous pays un vaste répertoire systématique de bibliographie. Cherchant à être aussi exhaustive que possible, la R. E. S. s'adresse à tous les slavisants, les invitant à lui faire parvenir leurs publications.

Dans le secteur des rapports franco-yougoslaves, les *Annales de l'I. F. de Zagreb* ne peuvent en effet que rendre hommage au labeur immense fourni par cette revue. Nous pensons en particulier à sa chronique bibliographique qui embrasse presque 300 pages. Et, bien entendu, ce n'est pas une simple énumération, mais, presque toujours, un relevé raisonné, comportant des indications utiles sur l'importance des publications mentionnées.

Voici les principales rubriques que l'on trouve dans cette bibliographie : linguistique et grammaire comparée, y compris les domaines voisins du slave ; slave commun ; histoire et littérature comparées ; études byzantines (signé A. Vaillant, A. Mazon). Après ces *Généralités*, on passe aux divisions par nations : Polonais, Serbo-Croate, Slovène, Macédonien, Bulgare. Sans pouvoir entrer dans les détails, nous avons le plaisir de signaler que les publications de Yougoslavie sont particulièrement nombreuses : la linguistique et la philosophie, la littérature et l'histoire littéraire, la littérature dite populaire, l'ethnographie et la bibliographie sont relatées par A. Vaillant. L'histoire politique et sociale, groupée en trois sections : Croatie, Serbie, Bosnie-Herzégovine, est présentée par l'historien,

professeur à Poitiers, Georges Castellan, qui relate aussi les publications historiques et sociales de Slovénie, dont la linguistique et la littérature sont présentées par J. Veyrenc. Le macédonien est présenté par A. Vaillant et, pour l'histoire politique et sociale, par G. Castellan. Il est utile de signaler encore, à propos également du macédonien, dans la bibliothèque de l'Institut Slave de Paris, la parution, en 1965, du tome II des *Documents, contes et chansons de l'Albanie du Sud* d'André Mazon (avec le concours de Maria Filipova-Bajarova) qui complète l'œuvre entreprise par cet éminent slavisant en 1936.

R. M.

LE PORTRAIT DE NAPOLÉON DANS LE COUVENT DE SAINT-LAURENT A SIBENIK

Dans le riche collection de tableaux du couvent franciscain Saint Laurent à Šibenik, qui sont presque tous de caractère religieux, le portrait de l'empereur Napoléon occupe une place à part. Comme ce tableau, intéressant au point de vue historique aussi bien qu'artistique, n'a pas été étudié dans la littérature scientifique, je voudrais lui consacrer cette petite étude, d'autant plus que cette toile, exposée et remarquée en 1964 à l'Exposition organisée à l'occasion du centenaire des *Provinces Illyriennes de Napoléon*, a été restaurée pour la circonstance par l'éminent restaurateur slovène Mirko Šubic.

Le portrait de Napoléon de Šibenik est une toile à l'huile de dimension de 55 × 44 cm. Au revers du portrait était collée une vieille étiquette portant ce texte : *Uspomena. Za provincialstva M. P. O. Jose Glumca u Šibeniku 1806-1810 ova slika njemu bila darovana, još kalež i srebreni Brevijar od N. Preuzvišenosti Gospodina Generala Marmonta* (Souvenir. Pendant le Provincialat du R. P. Jozo Glumac à Šibenik 1806-1810 ce tableau a été offert, en plus d'un calice et d'un Bréviaire d'argent, par S. Excellence Monsieur le Général Marmont ». Au dessous du portrait était inscrit à la main l'ancienne légende : *Napoléon I, 1808.*

D'après ces données, le Maréchal Marmont a offert ce tableau au provincial franciscain P. Jozo Glumac qui était alors une des plus remarquables personnalités de la province franciscaine, Très Saint Rédempteur en Dalmatie au début du siècle passé. Ce religieux, auquel on attribue souvent le nom de Glumčević, était né à Sinj en 1751, avait fini ses études théologiques à Sinj et à Makarska, et en 1755 avait été ordonné prêtre de l'ordre franciscain. Pendant plusieurs années, il fut prédicateur et enseigna la théologie à Šibenik. De 1804 à 1806 il fut Père Gardien et curé à Sinj et en 1806 il fut nommé provincial. Après avoir fini son provincialat, il vécut à Sinj jusqu'à sa mort, survenue en 1839. Au couvent franciscain de Sinj se trouvent, en manuscrit, deux tomes de ses sermons, les

traductions de différentes chartes des souverains hongrois-croates et son journal assez volumineux.

Le Maréchal Marmont décrit lui-même en détail l'épisode du tremblement de terre en 1806 à Sinj, qui a démoli aussi quelques anciennes fortifications autour de cette petite ville ; à cette occasion Glumčević réussit avec son sermon à calmer la foule dans l'église. Ravi par ce comportement de Glumac, qui était alors le Père gardien du couvent de Sinj, Marmont le fait nommer provincial et lui-même devient le patron et protecteur de la Province franciscaine de Dalmatie. En prenant cette charge Marmont, comme il le dit dans les mémoires cités plus haut, a offert à chacun des couvents de cette Province un portrait de Napoléon (« Je donnai à chacun de leurs couvents un portrait de l'Empereur »). Acceptant la charge de protecteur des franciscains, Marmont, comme il dit à la fin de ce passage de son autobiographie, a fortifié beaucoup sa position auprès du peuple dalmate.

A cette autobiographie, Marmont ajoute le texte de sa lettre adressée le 3 janvier 1809 à Napoléon, où il décrit à l'empereur ses rapports avec les franciscains. Disant que le vice-roi (c'est à-dire le prince Eugène) interprète mal son attitude, il poursuit : « Il semble qu'on voudrait mettre en doute mes intentions, lorsque le premier acte que j'ai fait a été de donner à chacun des couvents le portrait de Votre Majesté ».

Les historiens franciscains Zlatović, Cvitanović, et Eterović ont publié des extraits tirés des Mémoires de Marmont dans leurs travaux concernant l'histoire de la Province franciscaine Très Saint Rédempteur.

Après avoir cité la partie du texte de Marmont se rapportant à Glumčević, Zlatović dit que *Le Commandant en chef, pour montrer sa gratitude, envoya à chacun des couvents un assez grand portrait de l'empereur Napoléon, et sur une mince plaque en fer son blason bien peint, que les moines ont placé au-dessus de la porte du couvent, dans la crainte d'être dérangés par les soldats de passage* ; *et en effet, à l'ombre de cet écusson, ils étaient invulnérables* ». Après, Zlatović décrit le bréviaire et le calice offerts à Glumčević par Marmont qui sont mentionnés à l'envers du portrait de Napoléon et donne leurs légendes.

Cvitanović, dans son histoire de la Province francisaine de Très Saint Rédempteur pendant la domination française, cite aussi les fragments des Mémoires de Marmont avec la description du bréviaire. Sur l'exemplaire de son livre, qui se trouve au monastère Na Dobrom à Split, se trouvent des notices marginales écrites à la main où il est dit que P. Franjo Jadrić affirma que les frères, après

le départ des Français, pris de peur devant l'Autriche, jetèrent ces portraits de l'empereur offerts par Marmont, et que seulement celui de Šibenik fut conservé, car il fut mis à l'abri au grenier du couvent.

Eterović ne rapporte dans son histoire que le texte intégral de l'autobiographie du Maréchal Marmont se rapportant aux franciscains dalmates.

Le Bréviaire que Marmont a donné au P. J. Glumac est relié en cuir muni de fermoirs métalliques stylisés. Sur la couverture du livre qu'on garde dans le couvent franciscain à Sinj, était gravée cette dédicace encadrée d'une bordure du style classique :

Le Duc de Raguse
Général en chef
De l'armée de
Dalmatie
Protecteur des Franciscains
En Dalmatie
Au Révérend Père
Joseph Glumcevich
Provincial de
L'Ordre
Zara le 4. Novembre
1808.

Et le calice en argent, orné d'éléments floraux stylisés dans lesquel se sentent plutôt les formes baroques que classiques, se trouve, comme le portrait de l'empereur, dans le couvent franciscain de Šibenik. A la base du calice on lit le texte suivant : *Le Duc de Raguse, Général en chef de l'armée de Dalmatie, protecteur des Franciscains en Dalmatie au Couvent des Révérends Pères de l'ordre à Sebenico. Zara le 4 novembre 1808.*

Après avoir exposé ces données détaillées sur les origines du portrait et sur son histoire, nous croyons qu'il faut aussi déterminer sa place dans notre inventaire artistique.

Le portrait de Šibenik est une copie faite d'après le portrait de Napoléon du peintre lombard éminent Andréa Appiani (1754-1817). Napoléon avait nommé cet artiste classiciste le premier peintre italien de cour à Milan, et il a exécuté les décorations picturales au Palais Royal de Milan commandées par l'empereur. Le portrait de l'empereur, d'après lequel fut fait notre tableau, se trouve au Heeresgeschichtliches Museum à Vienne, et il est signé et daté de l'année 1805. Dans ce musée historico-militaire de Vienne cette toile est conservée comme un emprunt au Kunstmuseum, où

elle provenait de la collection royale pour laquelle elle avait été acquise en 1834, avec un ensemble d'autres portraits de Napoléon. La copie ou la réplique du portrait d'Appiani se trouve elle aussi au Viener Schtzkammer.

Le portrait de Napoléon de Šibenik n'est pas une copie intégrale de la toile d'Appiani, mais le copiste, avec quelques petites variantes, n'a copié que la tête couronnée et la partie supérieure du buste, avec le collet de l'uniforme richement orné et le jabot somptueux de dentelle. Nous pouvons remarquer aussi une certaine différence entre l'original de Vienne et la copie de Šibenik dans le traitement de la figure de l'empereur. Il semble que le copiste a accentué un peu plus le jeu de lumière et d'ombre sur l'épiderme, traitant l'incarnat d'une façon plus tendre, moins académique et néo-classique, de manière que nous avons l'impression que son œuvre, bien qu'elle soit imprégnée de l'esprit et exécutée d'après les règles du néo-classicisme, porte certains accents romantiques latents.

Probablement, les autres portraits, que Marmont a donnés à la même époque aux autres couvents franciscains de la Province du Très Saint Rédempteur de Dalmatie, étaient identiques et que le même peintre adroit a exécuté les copies d'après l'original d'Appiani.

Kruno Prijatelj.

MOLIÈRE A DUBROVNIK

Il est bien connu qu'après le tremblement de terre de 1667 et au cours du XVIIIe siècle, pour diverses raisons, toute la création littéraire s'éteignait à Dubrovnik. Il manquait non seulement de nouveaux dramaturges, mais aussi des traducteurs d'œuvres italiennes. Les troupes professionnelles, venues de l'Italie du Sud ou de Venise par la Dalmatie, avec toutes leurs nouveautés techniques, comédies, mélodrames, opéras et avec leurs bons acteurs et chanteurs, n'ont pu remplacer le théâtre du pays, joué en langue nationale. Il n'était pas possible que sa vieille et riche tradition soit rompue d'un seul coup sans laisser une trace derrière elle.

Ce manque était surtout senti par la jeunesse ragusaine, celle du peuple aussi bien que celle des patriciens sans distinction, qui voulaient remplir cette lacune dans la vie publique et sociale de leur ville par des troupes théâtrales d'amateurs. Car elle ne pouvait pas vivre sans divertissements sociaux, surtout sans représentations théâtrales, *brez smijeha, burla, mužike i kantanje* (sans rire, burlesque, musique et chant). Et comme il n'y avait pas dans la Ville de dramaturges doués, il fallait s'orienter vers des œuvres étrangères et leurs traductions. Comme il arrive souvent dans des situations analogues, on sentait à cette époque de crise économique générale à Drubrovnik, un plus grand besoin de divertissements gais que de drames et de tragédies. A cette fin, il fallait trouver des œuvres comiques convenables. C'est pourquoi les Ragusains de goût raffiné ont recouru au plus grand génie moderne de ce genre littéraire, désirant qu'il les aidât à la rénovation du théâtre traditionnel d'amateurs. Il est vrai que l'art de Molière (1622-1673) avait déjà conquis le monde culturel de l'Europe, et dans la première moitié du XVIIIe siècle plusieurs générations de Ragusains ont connu son théâtre soit pour l'avoir lu soit pour l'avoir vu en France ou en Italie. Et ils ne se sont pas trompés de choix en se réglant sur le critère esthétique. Et comme c'était l'époque de l'expansion de la culture française à travers toute l'Europe, c'est aussi à Dubrovnik qu'a pris naissance les *frančezarije* — manière de vivre, de juger, de penser, de s'habiller, de s'amuser etc. à la française. On commençait dans notre

Athènes aussi à apprendre le français et à lire des livres français, même ceux que proscrivaient les autorités comme dangereux pour la morale. Ils savaient si bien cette langue que j'ai pu constater que ces amateurs traduisaient Molière directement de l'original et très adroitement. Et même, dans le sous-titre du manuscrit principal de ces traductions, il est dit que *iz franačkoga u slovinski jezik prinesene po potajnu i ispraznu tomačitelju Dubrovčaninu* (qu'elles sont transposées du français en langue slave par un Ragusain anonyme et interprète instruit).

Si l'on en juge par les maigres données des procès-verbaux des Conseils ragusains, on voit que la République de Raguse, c'est-à-dire la génération plus âgée des patriciens, dans la première moitié du XVIIIe siècle, n'était pas très favorable à ces innovations de la jeunesse, puisqu'à plusieurs demandes des troupes d'amateurs locaux (telles que les « Inconnus », les « Réunis », les « Embrouillés » etc.) pour représenter Molière dans l'Orsan (l'Arsenal), plusieurs fois il fut répondu négativement. Peut-être qu'à la majorité des praticiens ne plaisait pas l'esprit très libéral de Poquelin, sa sincérité et sa satire sociale réussie. En 1721 le poète Injacio Djurdjević, d'origine patricienne, écrit à son ami Djuro Matijašević qu'il se retire au couvent et qu'il ne veut pas être le président de l'Académie des inutiles, car à Dubrovnik alors *domina la lingua francese, e chi anche superfialmente la sa è il primo uomo del mondo, siccè stima un fico i primi eruditi dell'Europa*. Le traducteur de la comédie de Molière *Sganarelle ou le Cocu imaginaire — Jarac u pameti* — ajoute lui-même un reproche aux femmes de Dubrovnik qui lisent les livres français : *ovo ti je umejt talijano i frančezo, što sve ne služi sa drugo nego za čudno rasboljet glavu djevojčicam* (voilà ce que veut dire savoir l'italien et le français, qui ne servent à rien sinon à faire étrangement mal à la tête des jeunes filles). Un reproche semblable, toujours ironique, a été ajouté aussi par le traducteur de *L'École des femmes — Nauka od žena* : *neka mi dodju s njihovom lekturom frančezom* (qu'elles me viennent avec leur lecture française).

Ces jeunes exaltés ne se sont pas tournés vers les comédies de Carlo Goldoni (1707-1793), leur contemporain, certainement parce que son théâtre ne s'était affirmé que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, et probablement aussi à cause de raisons politiques, parce qu'il était Vénitien. Il est vrai aussi que l'art de ce Français est généralement plus humain et plus profond que celui de Goldoni. Malheureusement nous ne savons pas qui étaient tous ces sympathiques Ragusains, appelons-les les moliéristes ragusains, qui ont, avec leur anonymat modeste, montré leur amour sincère pour l'art

théâtral. Il y en avait, certainement, plusieurs, car la manière de transposer les textes d'une langue à l'autre, d'une ambiance à l'autre, était différente. Ils étaient vraisemblablement en même temps traducteurs et acteurs, et il est intéressant de noter que dans ces troupes ont collabré ensemble et harmonieusement de jeunes patriciens et de jeune plébéiens sans distinction, emportés par le charme irrésistible de la poésie du nouveau Plaute et par l'enthousisame pour Thalie. Comme ils apprenaient déjà très tôt à réciter, à faire de la musique et à chanter, ils n'éprouvaient pas de difficulté à se manifester aussi dans ce domaine.

On peut ainsi expliquer l'apparition du théâtre de Molière à Dubrovnik. C'est pour cela que, pendant trois ou quatre décennies, ses comédies étaient, semble-t-il, les représentations uniques en langue serbo-croate. Ils ont pris en affection son monde comique, si bien qu'ils ne l'ont pas traduit simplement et fidèlement, mais qu'ils l'ont adapté au goût local d'une manière originale et ingénieuse. Les textes de 23 comédies de ce *Molière po naški* (« Molière de chez nous ») ont été conservés, tous en prose et en dialecte ragusain, sauf une : *Psyché*, qui est en vers — comme d'ailleurs l'original — et dans une langue poétique ragusaine. Comme Molière a écrit en tout 32 pièces, cela veut dire que les Ragusains ont traduit et représenté plus des deux tiers de son meilleur théâtre. Aucun auteur étranger avant ni après lui n'a rencontré un écho aussi enthousiaste et aussi durable à Dubrovnik. Ce chiffre seul et le choix de ses meilleurs comédies dit ce que l'œuvre de Poquelin signifiait pour l'histoire du théâtre ragusain. Et même, hors de France, il est difficile de trouver un tel enthousiasme. *C'est dans ce sens aussi qu'à Dubrovnik appartient au cours des temps la primauté dans notre pays.* Le culte de ce génie du théâtre nous rappelle un peu le culte encore vivace aujourd'hui de Molière à la Comédie Française à Paris, le culte de Shakespeare à Stradford, celui de Mozart à Salzburg, de Wagner à Bayreuth.

Ces textes n'ont pas seulement un grand intérêt pour l'histoire générale de la culture de Dubrovnik, mais aussi pour l'histoire de sa langue vivante. Entre autres, ici sont décrits aussi quelques unes de nos coutumes (par ex. la pêche sportive aux environs de Dubrovnik), les habits des hommes et des femmes nobles et bourgeois, les costumes paysans ragusains, qui sont illustrés et adaptés d'après les éditions françaises de l'époque. Les traducteurs ajoutent quelques éléments de notre folklore, de manière que l'adaptation est en général tout à fait réussie et présente un mélange singulier et intéressant de l'esprit français et du nôtre.

Après cette période « Molière », la langue nationale a disparu

encore une fois de l'Orsan où les représentations données par les amateurs locaux, commencées dans cette même salle en 1682, devenaient toujours de plus en plus rares jusqu'à l'époque Ilyrienne.

Le sens traditionnel de mesure et d'harmonie a évité aux Ragusains les exagérations dans la manière de transposer l'action dans le milieu local. C'est-à-dire qu'ils ont gardé l'esprit et la note satirique de l'auteur en l'adaptant adroitement aux situations ragusaines. Ils n'ont que rarement rendu plus puissant le comique et ont simplifié le style en écrivant dans le parler pittoresque de Dubrovnik. Les noms nationaux des protagonistes dans les pièces ont, eux-mêmes, rapproché plus encore ces comédies du public local. Outre ces traductions et adaptations plus ou moins fidèles, il y avait à Dubrovnik alors aussi quelques imitations et contaminations anonymes des comédies de Molière, mais elles sont très inférieures du point de vue artistique aux traductions mentionnées.

Ces textes pourraient être présentés même aujourd'hui avec succès et figurer au répertoire permanent au moins du théâtre ragusain, surtout pendant des *Jeux d'été*, et ainsi à côté de Držić, Nalješković, Gundulić, Kanavelić, Vojnović. Ces comédies franco-ragusaines peuvent présenter une belle culture théâtrale de notre Athènes. Ce serait une attraction originale de plus, surtout sur des scènes uniques à ciel ouvert. Cette résurrection pourrait avoir lieu encore plus facilement après que ces textes auront été publiés dans une édition critique que je prépare pour la collection des *Vieux écrivains croates* de l'Académie Yougoslave. Jusqu'à maintenant Luko Zore a publié 13 de ces textes dans le *Slovinac* ou dans le *Srdj*, mais il a corrigé la langue en changeant les éléments étrangers. De plus, Tomo Matić a édité fidèlement deux de ces comédies dans le *Gradja JAZZ* et l'auteur de cet article a trouvé et préparé pour l'imprimerie encore 8 textes inédits qui entreront dans cette édition critique.

La réapparition de ce singulier *Molière de chez nous* ragusain sur nos scènes, constituerait une belle affirmation de notre vieux et si méritant centre culturel, qui a prévalu à ce point de vue aussi dans cette partie sud-est de l'Europe.

Mirko Deanović.

OD POVJERENJA DO SUMNJE
Problemi francuske knjizevnosti

De la Confiance au Doute — Problèmes de la Littérature française publié à Zagreb, en 1966, est un livre d'Antun Polašćak, professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de Zagreb, Cet ouvrage a comblé un vide dans la vie littéraire croate. Ce n'est pas une œuvre critique; l'auteur a préféré se placer au point de vue de l'histoire littéraire, sachant que toute critique est relative, c'est-à-dire subjective. Il a choisi l'objectivité et de narrer les faits littéraires qui expliquent l'homme, l'écrivain et son œuvre. La seule subjectivité se trouve dans le choix des écrivains et de leurs œuvres. L'auteur n'a pas voulu être juge, mais un miroir où se reflètent les auteurs et les œuvres : Corneille, Buffon, Diderot, Hugo, Balzac, A. France, J. Cocteau, Sartre, Roger Martin du Gard, Proust et Nathalie Sarraute. C'est à ces trois derniers qu'il a consacré le plus grand nombre de pages (143 sur 293).

Le premier chapitre est consacré à un aperçu panoramique de la littérature française (13 pages), le chapitre suivant à l'analyse du Cid et du Théâtre national populaire (8 pages), à Diderot, en tant qu'informateur et propagateur des arts plastiques (13 pages.) Dans le chapitre sur V. Hugo, on montre le changement des goûts, à différentes époques, concernant V. Hugo, citant Baudelaire qui exalte Hugo, Laforgue qui le dénigre pour arriver à Montherlant qui l'anéantit. La plupart de ces lignes ont été consacrées aux données biographiques. Dans le chapitre sur E. Zola (14 pages), l'auteur s'adonne surtout à l'analyse de deux romans de Zola : *La Fortune des Rougon* et *Nana.* Sept pages sont consacrées à l'analyse des *Mots* de J.-P. Sartre, 7 pages sur A. France, 5 sur Romain Rolland. Quant à *In Memoriam* de Jean Cocteau, c'est une analyse littéraire pleine d'enthousiasme, un véritable poème en prose, plein de mélancolie et de regret en l'honneur et à l'occasion de la mort de J. Cocteau : « La lumière douce et chaude, les brumes humectées de rosée, le ciel bleu profond, les rares feuilles brillantes sur les branches aériennes, les gouttes de pluie irisant les haies vives, le chatoiement des frondaisons au souffle du vent ; tous ces acces-

soires stéréotypés ne vivent et ne communiquent avec nous que grâce au soleil qui en octobre s'occupe exclusivement de peinture et de poésie. Il a tendance à descendre sur terre et n'est pas embarrassé pour transformer la petite maison paysanne en résidence luxueuse où ne manque même pas le bel escalier d'honneur et une colonne de marbre brisé, pour faire du pré, entouré de chênes roux où jouent les enfants, l'embarquement pour Cythère, pour métamorphoser le village au sommet de la colline en un exquis décor de théâtre, pour peindre la moindre chose avec le pinceau d'Utrillo, de Van der Meer, de Hubert Robert ou de Guardi. Le soleil d'octobre ajoute à ses tableaux une autre dimension en profondeur, le temps, qui ouvre les avenues de notre propre durée, car aucune saison n'a ce ton d'intimité et de confidence qu'a l'automne. Langage bizarre, mêlé de fils de la vierge et d'odeur de chrysanthèmes, euphorique et triste, lointain et spontané. Il nous invite à relire les pages qui tournent seules devant nous l'une après l'autre et que nous croyions oubliées... » (149-150).

« Paris, novembre 1940... Le reflet du soleil, venant des cheminées d'en face, m'a annoncé un bel après-midi... il y en a qui sont changées en silhouettes élégantes de religieuses, en manches brisées de bras invisibles, en êtres et en choses bizarres et merveilleux... Sous la coupole de ce ciel, à la douceur du soleil d'octobre, mon univers intérieur s'éclaire au reflet joyeux de la matière ... » ... L'auteur de ce jeu d'espace et de temps est Jean Cocteau, grand maître de l'imprévu. C'est dans le Zagorié que j'ai appris la nouvelle de sa mort et c'est à Paris que j'ai senti sa présence efficace (depuis que le nom de cette ville est entré dans ma mémoire) dans tous les domaines des Arts et des Lettres. »

Un peu moins de cinquante pages sont consacrées à Roger Martin du Gard. Voici ce que nous y lisons notamment : « Exprimer les tendances contradictoires de sa propre nature restera le but essentiel de la création littéraire de Roger Martin du Gard », à savoir : l'instinct d'indépendance, d'évasion, de révolte, le refus de tous les conformismes; et cet instinct d'ordre, de mesure, de refus des extrêmes, que je dois à mon hérédité » (166). Ainsi tout le plan des *Thibault* se réduit à l'histoire de deux frères, de deux êtres de tempéraments différents, aussi divergents que possible, mais foncièrement marqués par les obscures similitudes que crée, entre deux consanguins, un très puissant atavisme commun. Un tel sujet m'offrait l'occasion d'un fructueux dédoublement (ib.). Comme Jacques Thibault, Jean Barois a un frère aîné, un frère spirituel, il est vrai, mais c'est toujours le double de la nature de l'auteur (172). Presque toute la deuxième partie de ce chapitre

est consacrée à *Jean Barois* ou *S'affranchir*. Parlant de la méthode de Roger Martin du Gard, l'auteur écrit : « Comme nous le voyons, la méthode n'est ni neuve, ni originale. Déjà Flaubert, et Zola avant lui, commençaient par réunir les documents et par les classer soigneusement avant d'aborder le travail proprement littéraire, mais Martin du Gard ne cherche pas l'originalité, il se contente de la simple vérité humaine. Son procédé littéraire est basé sur le plan aussi minutieusement établi que s'il s'agissait d'un travail scientifique de précision » (175). Dans la suite de la troisième partie du chapitre, il analyse les personnages du roman *Les Thibault*. Dans la quatrième partie de l'étude l'auteur parle de *La Mort du père*, paru en 1929, ensuite de l'*Appareillage*, d'*Un Taciturne*, drame en trois actes, de deux farces : *Le Testament du père Leleu* et *La Gonfle*. Lorsqu'en 1933 paraît *Vieille France*, Martin du Gard a déjà remanié le plan primitif des *Thibault* et il travaille à la documentation de l'*Été 1914*. En 1936 les trois tomes de l'*Été 1914* sont achevés et publiés. En 1937, l'auteur reçoit le prix Nobel (191-192). On a l'impression que *Vieille France* a servi à Martin du Gard de stimulant ou de tremplin, qu'il a consciencieusement élaboré dans cette œuvre les motivations et la justification de son passage brusque dans l'autre camp, dans le camp où s'élaborent les plans d'un monde nouveau (192). La deuxième partie des *Thibault* s'ouvre donc sur un monde d'hommes qui assument un rôle historique. Ce ne sont plus les existences individuelles, réalisées ou non réalisées selon un plan personnel qui déterminent les actes individuels, c'est la participation consciente ou inconsciente à l'événement général, à un tournant historique. L'*Été 1941* et l'*Épilogue* nous présentent une cinquantaine de personnages nouveaux, tous engagés dans la contradiction générale, tous portés par le courant inévitable de l'histoire (200). Et pour conclure l'auteur se demande : « Pourquoi lisons-nous donc aujourd'hui Martin du Gard, pourquoi sa renommée ne cesse-t-elle pas de croître? C'est parce que c'est le dernier grand romancier traditionnel de notre époque, qui a écrit *Jean Barois*, *Vieille France* et *Les Thibault*, c'est parce que son œuvre nous fait mieux connaître et comprendre notre époque et nous-mêmes, c'est que le monde de Martin du Gard ne repose pas sur l'argent comme celui de Balzac, ni sur l'instinct comme celui de Zola, mais sur le combat de l'homme contre l'échec de l'homme. Son œuvre est une œuvre d'engagement, qui ne renonce ni à la bonté ni à la générosité (203-204).

L'étude sur Proust a 62 pages. La première partie est consacrée à la biographie de Proust (6 p.). La deuxième partie est consacrée à l'évocation de la société que Proust décrit dans ses œuvres :

« Proust n'étudie pas les actions extérieures, mais les faits intérieurs. Ses caractéristiques se trouvent dans la mécanique même de la vie humaine. Ce n'est pas la société de Balzac qui monte dans la hiérarchie sociale d'après les principes de la morale individualiste sans principe, mais c'est la société en décomposition sans rapport avec n'importe quelle morale humaine (217). Ses personnages ne veulent rien et pour ces raisons ne font rien. Leur avenir ne dépend pas de leur vouloir, mais des circonstances (216). Proust est plus attiré par les individualités que par les ensembles. Il aperçoit d'abord les fragments, cherche leurs rapports mutuels et, de la somme des rapports découverts il déduit les lois générales qui dirigent l'ensemble (218). La partie III (23 p.) de l'étude sur Proust est consacrée à Proust en tant que peintre impressionniste de l'expace et du temps. L'homme est un être qui ne peut pas sortir de lui-même, qui comprend les autres par lui-même; s'il dit le contraire, il ment (228). La partie IV (10 p.) est consacrée au décor dynamique artificiel et naturel dans les œuvres de Proust (objets, chambres, villes, fleurs, arbres, vêtements) lié aux états d'âme et aux caractères de ses personnages. Dans la partie V, la dernière, l'auteur parle du rôle du corps dans l'esthétique de Proust : « La grandeur du vrai art est de découvrir la réalité dont nous vivons et dont nous nous éloignons de plus en plus... Proust voit le monde avec les yeux d'un enfant qui ne connaît pas de perspective. Les perspectives sont le produit de la raison et de l'habitude contre lesquelles tout artiste doit lutter (254). C'est par l'art uniquement qu'on peut sortir de soi-même et connaître un monde qui n'est pas le nôtre (260). Les surréalistes ont continué la voie de Proust, en ce sens que l'art est basé sur des rêves, le subconscient, mais en même temps ils se séparent de lui, en participant activement à la vie en la détruisant, en haïssant et la tradition et la raison. Proust est pour la tradition et pour la raison (262). Ainsi Proust se rattache au classicisme français (265).

Le dernier chapitre du livre est consacré à Nathalie Sarraute (26) pages. Dans l'introduction (6 p.) M. Polanšćak écrit : « Un monde méconnu demande à sortir de son anonymat, à être admis à la lumière des connaissances humaines et pour ce faire, il se sert de toutes les ruses en son pouvoir (269). Comme tous les autres membre du groupe, Nathalie Sarraute doute que le roman traditionnel soit en état de satisfaire le lecteur d'aujourd'hui. Le doute devient général : on doute de la véracité du romancier, on doute de l'authenticité des personnages, on doute de la nécessité de l'intrigue... Le génie du soupçon est venu au monde (Stendhal). Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon, ajoute Nathalie Sarraute... Pour-

quoi donc augmenter à l'infini le nombre des personnages romanesques puisque tous les lecteurs s'en méfient? Il faut faire autre chose, trouver une autre matière capable de redonner confiance au lecteur moderne ». (273). « Ainsi N. Sarraute se refuse à peindre des caractères, faire des portraits, à nouer des intrigues. Elle est contre le roman en général ; on appelle ses romans des « antiromans » (273). Quelle est cette matière qu'un romancier peut traiter? N. Sarraute répond : « Le petit fait vrai qui possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai (273-274). Et sa méthode? Elle répond : « Comme le chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où il doit porter son effort, l'isolant du corps endormi, l'écrivain doit concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard » (274). Les trois derniers mots de cette citation peuvent caractériser les romans de Nathalie Sarraute. Ses personnages n'ont pas une identité définie, ils ne sont même pas facilement reconnaissables, leurs actes sont à peine indiqués (274). Dans ce sens les parties II et III sont consacrées à la citation de textes de N. Sarraute, pour appuyer sa thèse. N. Sarraute a choisi elle aussi la pénétration dans la complexion intérieure de la matière psychologique et l'élucidation des causes internes en deçà de la constatation des phénomènes (283). Son moyen principal d'investigation est l'imagination, mais une imagination conditionnée, disciplinée et limitée par une expérience personnelle approfondie au microscope. Comme les biologistes, elle pénètre dans la base physico-chimique de certains phénomènes vitaux qui, sans une interprétation scientifique, donnent l'impression du merveilleux (283). Elle démystifie certains phénomènes psychologiques dont l'interprétation paraissait définitivement acquise (283). La masse protoplasmique et tentaculaire qu'elle scrute a sa vitalité et ses mouvements propres, indépendants de ce qui se passe à la surface des êtres. Cette masse anonyme possède également ses lois propres. L'image stylistique qui la désigne est souvent empruntée à la biologie... quelquefois à la chimie. D'autres fois c'est une masse psycho-pathologique désignée par « il », qui cherche à entrer en contact avec les masses environnantes, désignées par « ils » (283). La partie IV est consacrée à la brève analyse des œuvres de N. Sarraute : *Tropismes* qui pourrait être le titre générique de toute son œuvre : *Martereau, Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or* (1963). Ce dernier roman a toutes les qualités techniques et thématiques de l'écrivain. Le mécanisme du *Planétarium* ressemble à l'automatisme de la subconscience (289).

Tous les personnages du roman sont entraînés dans un jeu subtil, compliqué, cruel, agressif et toujours inefficace. Ils analysent la vibration : ils ont tous lu « La Phénoménologie » de Merleau-Ponty, et « l'Être et le Néant » (293). N. Sarraute n'est pas Proust, elle reste dans son sillage (293).

Pour conclure, citons un critique croate (M. Dalibor Cvitan) : « Le livre d'Antun Polanšćak peut servir utilement à beaucoup d'étudiants comme source d'information et comme point de départ pour connaître la grande richesse de la littérature française. Les problèmes dont s'occupe Polanšćak ne sont point traités de façon absolue, ils n'ont place ni dans la philosophie, ni dans la sociologie, ni dans l'anthropologie littéraire, ils ont trait à l'analyse psychologique. A aucun endroit de cet ouvrage le lecteur ne peut rencontrer une donnée ou une opinion hâtive, non vérifiée. L'auteur s'en tient à un domaine qu'il connaît bien et n'aborde pas les sujets sur lesquels il n'est pas renseigné de façon systématique. » (Telegram, Zagreb, 17-11-1967, p. 4).

J. T.

L'AUTEUR DU « MANUSCRIT TROUVÉ A SARAGOSSE », GRAND VOYAGEUR DANS LES BALKANS

Il est presque impossible de trouver un domaine de l'activité de l'esprit où il n'y ait pas eu de prédécesseurs. Si de nos jours les géo- et ethnographes considèrent à juste titre que la balkanologie scientifique date d'Ami Boué, que dire en apprenant que le grand explorateur Jean Potocki (1716-1818) qui, en 1805, a poussé ses investigations jusqu'en Chine, a voyagé dans les Balkans également, en périple d'abord, en itinéraire terrestre ensuite, suivant les voies d'accès qui, du reste, étaient les voies séculaires des pâtres, des commerçants ou des conquérants. Polonais au grand cœur, mais cosmopolite des plus éminents du « siècle des Lumières », donc penseur et écrivain français, Jean Potocki est aujourd'hui hautement prisé en France, où l'on étudie et publie ([1]) avec curiosité et avec plaisir son *Manuscrit trouvé à Saragosse*, dans lequel Mérimée, l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, aurait pu trouver de précieux stimulants. Mais avec la différence que Potocki avant d'écrire, avait de ses propres yeux vu et connu cette Espagne mi-fantastique, alors que Mérimée l'avait d'abord pressentie et « découverte » avant de la visiter. Il n'en est pas moins vrai que l'un comme l'autre, malgré la différence d'époque, appartiennent à la même famille d'intellectuels qui préfèrent le rare, à l'intention des *happy few* (dirait Stendhal), l'habitude de penser en être isolé, plutôt que de trop se soucier « du marché ou du marcher » en commun.

C'est grâce à un livre remarquable de l'écrivain et philosophe français Édouard Krakowski, auteur de : *Un témoin de l'Europe des Lumières : Le Comte Jean de Potocki*, qui figure avec honneur dans la collection *Leurs figures*, portant le label de garantie *NRF*, Gallimard, — que nous trouvons l'occasion de connaître cette figure étonnante et de prendre conscience de son importance intellectuelle.

[1] Cf. Roger Caillois, *Anthologie mondiale du fantastique*, Paris 1958 ; Zygmund Markiewicz (professeur à la Faculté des Lettres de Nancy) in *IVe Congrès de Littérature comparée*, Toulouse 1960, éd. Didier, Paris 1963.

Livre envoûtant, dont on ne peut abandonner la lecture. Nous nous proposons de signaler à nos lecteurs l'escale sur l'Adriatique, suivie d'une poussée profonde dans l'arrière-pays, ainsi que l'intérêt que Jean Potocki a pris, bien plus tard, pour le grand visionnaire croate Juraj Križanič.

Pour revenir d'Égypte en Europe, Jean Potocki, après une escale faite en Morée, débarque à Kotor, s'intéresse au Monténégro « toujours libre et irréductible ». Les montagnards d'Albanie ne désarmaient pas non plus. Jean Potocki trouve là un sujet passionnant d'étude ethnologique et même d'enquête politique. Par les montagnes, il remonta jusqu'au cœur du pays serbe. Dans beaucoup de villages en Herzégovine et en Bosnie, il admirait les humbles minarets des mosquées, les femmes voilées, les haïdouks armée de mousquets, et s'avançait sur des pistes rien moins que commodes, amateur toujours de pittoresque, atteignant Sarajevo, puis Belgrade et revenant vers l'est, par Niš et Skopje. Il va sans dire qu'il s'intéressa aux traditions populaires, aux *guslars*, et qu'il se fit montrer également les poèmes patriotiques du moine croate Kačić-Miošić. Et, quelque quinze ans plus tard, à un autre endroit de ce livre, M. Krakowski nous montre Potocki savant, membre de l'Académie des Sciences de Pétrograd, fouillant les archives et découvrant le traité de politique du prêtre Juraj Križanić, venu de Croatie, qui était catholique, mais « pensait en slave ».

Ces deux points repérés ne montrent d'ailleurs qu'une petite partie de ce livre de M. Krakowski, savant réfractaire à toute pédanterie, tout en ne s'écartant jamais de l'analyse impartiale dans cette hallucinante poursuite tendant à camper la figure de ce voyageur, français d'expression et d'esprit, libertaire, hédoniste et savant jusqu'à sa fin tragique, au fond de la Pologne dépecée.

R. M.

1er Congrès international des études balkaniques et Sud-Est européennes. Sofia, 26 août — 1er septembre 1966, organisé par l'Association internationale d'études du Sud-Est européen. *Résumé des Communications. Linguistique*. — Dans l'abondant sommaire de ce Congrès (qui ne comprend que les communications reçues jusqu'au 15 mars 1966), nous signalons les contributions dues à des participants français : le turcologue L. Bazin, le slavisant R. Bernard, ainsi que l'historien I. E. Boeglin (*Le Massif Tupežnica et le nom de Timok*) et M. A. Mirambel. Nous y trouvons aussi une communication de notre collaborateur Božidar Nastev, traitant des *Éléments aroumains en Macédoine* (p. 168-178, rédigée en français) où sont analysées les influences aroumaines dans la langue macédonienne (lexique, toponymie, anthroponymie et structure phraséologique).

R. M.

Une lettre française de Tin Ujević

Un très intéressant document sur les préoccupations réelles (ou imaginées avec une pointe d'ironie) du poète Tin Ujević et surtout de son aptitude à écrire le français, est publié par la revue de Split *Mogućnost*. Il s'agit d'une longue lettre envoyée par Tin Ujević le 14 juin 1918, de Paris, au publiciste croate Milostislav Bartulica, rédacteur du journal *Jugoslavenska država*, paraissant à Antofagasta, au Chili. Le texte en a été rétabli, avec traduction à la suite, par Drago Ivanšević et Predrag Matvejević. Ce document d'un grand intérêt littéraire figurera dans le vol. XIV des œuvres complètes d'Ujević publiées par Nakladni Zavod Znanje, Zagreb.

R. M.

Georges Gros: Le général Jean-Joseph Gauthier [1]

Avec l'attachement fidèle au souvenir des personnages ayant illustré le territoire de l'ancienne province de la Franche-Comté, comprenant autrefois les départements du Doubs, du Jura et de la Haute-Saône, dont la ville la plus importante, la capitale pourrait-on dire sans exagération, est Besançon, M. Georges Gros, qui pendant seize ans a été le secrétaire de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de ce centre, s'est donné pour tâche d'évoquer la figure du dernier défenseur français de la place de Kotor. Le sentiment du régionalisme franc-comtois a orienté les recherches de cet historien, dans le but de faire mieux connaître à ses compatriotes les origines et la carrière d'officier brillant de ce personnage historique.

Né à Septmoncel (département du Jura) en 1765, enrôlé comme volontaire en 1791, ce Jurassien a participé aux offensives contre l'Autriche et ses alliés menées par les armées françaises de la République et de l'Empire. Gauthier était le beau-frère du général Lecourbe et cette circonstance a exercé une influence retardatrice sur sa carrière. Car le général Lecourbe était tombé en disgrâce lors du procès contre le général Moreau, rival de Bonaparte, lequel, après plusieurs années d'exil, se rallia à l'armée russe et fut tué à la bataille de Dresde en 1813.

Général de brigade en 1811, Gauthier fut envoyé dans les Provinces Illyriennes au début de l'année suivante, donc à l'époque où, à la suite de la campagne de Russie, l'échafaudage gigantesque des conquêtes napoléoniennes s'approchait de sa désagrégation inévitable. A la tête d'une seule compagnie de troupes françaises, renforcée d'unités enrôlées en Italie et en Croatie, se trouvant dans une région où s'entrecroisaient les intérêts et les actions des puis-

[1] *Le général Jean-Joseph Gauthier de Septmoncel (Jura), beau-frère du général Lecourbe, dernier défenseur de la place de Cattaro dans les provinces illyriennes en 1813, par Georges Gros, Agrégé de l'Université.* Chez l'Auteur, 12, rue de Vittel, Besançon.

sances alliées qui n'étaient pas toujours d'accord, le rôle du commandant français dans les Bouches ne pouvait être que de prolonger la durée des étapes de l'abandon total, scellé par la catastrophe de Waterloo. La reddition, refusée d'abord aux Monténégrins, alliés de la Russie, et à la première sommation du commodore britannique Hoste, ne fut acceptée par Gauthier que le 4 janvier 1814 avec exode honorable.

Avant cet ouvrage, écrit en 1964, M. Gros a consacré à Gauthier quatre articles dans la revue régionaliste *Le Jura*. Outre la documentation trouvée dans la région, et les œuvres générales de l'histoire française, l'auteur s'est servi de l'importante œuvre de Paul Pisani *La Dalmatie de 1797 à 1815*, thèse de doctorat de la Faculté des Lettres de Paris, publiée en 1893, fruit des recherches dans les archives de Paris, de Vienne et en Dalmatie, notamment à Zadar. M. Gros s'exprime sur ce livre avec l'éloge qu'il mérite. Et en effet, malgré des détails complétés ou rectifiés par les historiens yougoslaves postérieurs, le livre de Pisani reste toujours encore la meilleure histoire de l'épisode français de Dalmatie. Il ne faut donc pas s'étonner que, dès sa publication, le grand historien croate Ferdo Šišić en a entrepris la traduction, qu'il n'a toutefois pas pu terminer, pour des raisons de librairie.

M.

Bovidar Nastev,
Henri Barbusse et la Macédoine

Dans *Godišen Zbornik* (Annuaire de la Faculté de Philosophie de l'Université de Skopje), tome 17-18 (1965-1966), Božidar Nastev publie en français le texte intégral de *Molière chez les Aroumains*, sujet sur lequel il a, quelques mois plus tôt, publié une version quelque peu raccourcie dans nos *Annales* (*Trois traductions de Molière en aroumain*, 2e série 14-17, 1964-1965). Par conséquent nous n'en parlerons pas ici. Ce que nous tenons à signaler, c'est une autre étude de M. Nastev dans le même tome de l'Annuaire de la Faculté de Skopje, sur Henri Barbusse et la Macédoine, en macédonien, suivie d'un résumé en français que voici :

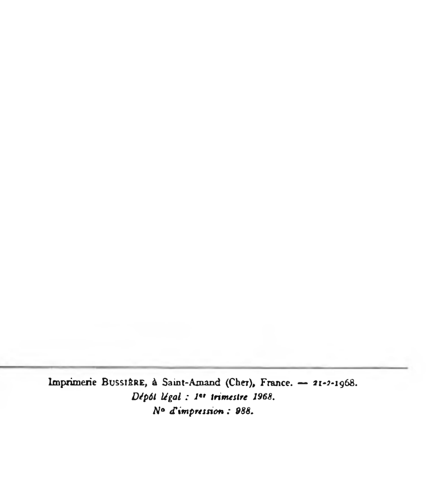
Dans l'œuvre de Barbusse, le terme *Macédonien* apparaît pour la première fois dans le roman *Le Feu*. Cependant il y est employé uniquement comme une figure de rhétorique moyennant laquelle Barbusse peignait un de ses personnages épisodiques. Le véritable intérêt de Barbusse pour la Macédoine date en réalité au voyage qu'il a entrepris dans les Balkans en 1925 en compagnie de Paule Lamy et Léon Vernochet. Cet intérêt s'est manifesté tant dans les relations que Barbusse entretenait avec les émigrés macédoniens rassemblés autour des revues *La Fédération Balkanique* et *Makedonsko delo* paraissant à Vienne et, en particulier, avec leur rédacteur en chef Dimitar Vlahov, que dans ses divers écrits où il défendait les droits de la Macédoine à une vie libre au sein d'une fédération des peuples balkaniques.

Après avoir étudié les écrits de Barbusse ayant trait à la Macédoine (*Les Bourreaux*, 1926 et les articles : *Un cri d'alarme*, publié dans la *Fédération Balkanique* du 1er juin 1926 ; *La question macédonienne est-elle si complexe que cela* publié dans la même revue du 1er septembre 1926 ; *La vérité sur l'organisation révolutionnaire du général Protoguéroff*, lettre ouverte à Victor Basch et à la Ligue des Droits de l'Homme du 25 août 1928 ; *Un journal de vérité*, publié dans la *Fédération Balkanique* du 25 août 1929; *Un peuple asservi*, publié dans le *Monde* du 28 juin 1930), l'auteur consacre une partie du pré-article aux vues de Barbusse sur la langue et la nationalité

macédoniennes. A ce sujet, on peut constater que Barbusse partageait au début l'opinion répandue, mais mal fondée, que la population slave de la Macédoine était essentiellement de nationalité bulgare et qu'elle parlait le bulgare. Cependant Barbusse est parvenu plus tard à la conviction que cette population tient une place à part parmi les autres populations des Balkans et, dans son dernier article sur la Macédoine, il affirme que les Macédoniens ont « une langue spéciale et une indéniable originalité ethnique ».

La dernière partie de l'article s'occupe de la nouvelle *Le Lion* que Barbusse a insérée dans son recueil des *Faits divers* et dont le sujet est la vie et l'assassinat du révolutionnaire macédonien Todor Panica. Cherchant les sources où Barbusse a pu puiser les informations pour écrire cette nouvelle, l'auteur de l'article a pu constater qu'à la base du *Lion* se trouvaient les *Mémoires sur l'activité de Todor Panica*, publiées par J. Dramski dans *Makedonsko delo* du 10 mai 1927, dont Barbusse a reproduit, avec de petits remaniements plusieurs passages. Essai biographique plutôt que véritable nouvelle, *Le Lion* exprime aussi la profonde sympathie que Barbusse éprouvait pour la Macédoine et les Macédoniens.

R. M.



Imprimerie BUSSIÈRE, à Saint-Amand (Cher), France. — 21-2-1968.
Dépôt légal : 1er trimestre 1968.
N° d'impression : 988.